Revue de l'Art chrétien

paraissant tous les deux mois.

51me Année. — 5me Série.

Tome IV (LVIIIe de la collection).

2me livraison. — Mars 1908.

Retour à la tradition liturgique.

AUTREFOIS et pendant des milliers d'années, le chœur des églises constituait un sanctuaire fermé, accessible au clergé seul. Il était séparé, d'abord des collatéraux, le cas échéant, par une clôture à laquelle s'adossaient les stalles, mais spécialement des nefs par l'ambon et le jubé. Que la vue de l'autel majeur fût ainsi partiellement dérobée aux yeux des fidèles, on ne paraissait pas y voir un grave inconvénient, puisqu'on allait plus loin, et que, jusqu'à une époque relativement récente, on usait du mystère jusqu'à tirer sur la clairevoie du jubé une courtine durant certaines parties du saint sacrifice.

Depuis, une évolution s'est accomplie dans l'église latine (le rite grec y a échappé), à laquelle ne semble pas avoir été étranger l'esprit protestant. Le chœur s'est largement ouvert, toute séparation sérieuse s'est effacée entre le sanctuaire et l'église basse occupée par les fidèles. Le prédicateur quitte même le chœur, quand il veut prêcher la doctrine sainte, et s'en vient parler au peuple du haut d'une chaire dressée au milieu des nefs.

Les pratiques anciennes consacrées par une si longue tradition doivent-elles être considérées comme abolies? Convient-il que les artistes chrétiens adoptent dans l'avenir cette nouvelle conception de l'ordonnance d'une église, comme conforme à des convenances nouvelles reconnues et adoptées par l'autorité ecclésiastique? Dans quelle mesure faut-il rétablir la clôture du chœur, l'écran, le jubé ? C'est un point sur lequel il leur semble permis de désirer vivement une direction qu'ils accepteraient tous avec respect. En attendant des avis autorisés, nous espérons pour l'avenir le retour progressif, en matière liturgique comme en tant d'autres domaines, aux usages séculaires.

***

Une autre vénérable tradition du culte catholique est l'orientation du chœur des églises. Cette orientation fut généralement observée dans les siècles passés. Elle est inhérente à certaines règles liturgiques qui commandent le respect ; elle est liée à un certain symbolisme religieux d'une grande beauté ; elle est favorable même à l'architectonique des églises, et nous sommes de ceux qui ont, durant un quart de siècle, combattu énergiquement contre les infractions qu'on fait subir si légèrement à cette règle.

Néanmoins, nous rencontrons des catholiques d'une grande autorité par leur science et leur caractère, contester la valeur de cette règle de l'orientation, nier qu'elle ait été dans le passé une loi générale, ou du moins qu'elle doive actuellement être considérée comme liée aux prescriptions liturgiques et au symbolisme chrétien bien compris. Ce n'est pas ici le lieu de développer les arguments dans un sens et dans l'autre. Qu'il nous suffise de dire que, dans la pratique, les artistes restent souvent perplexes, entre leur désir de respecter une tradition et une règle qui leur est souvent rappelée comme une vague prescription, et d'autre part, l'opposition puissante soulevée même parfois par le clergé, au nom de convenances matérielles, économiques, etc... Quelle est la valeur de ce précepte de l'orientation ? Ils demandent respectueusement qu'on le leur dise. Nous nous permettons d'être leur interprète, et nous exprimons avec confiance le souhait, qu'ils soient, par nos pasteurs, tirés de leur perplexité.

***

D'autres incertitudes se présentent au sujet de l'autel. L'autel doit-il être orienté ? et dans l'affirmative, que penser de la disposition des autels des chapelles absidales en couronne, dirigées suivant des axes rayonnants ?

Doit-on croire en outre, que la sainte Eglise catholique a abandonné pour l'avenir l'ancienne prescription, de protéger respectueusement l'autel à l'aide du ciborium, du dais, ou de l'umbraculum, de revêtir le tabernacle du conopé ? Nous pourrions en dire long sur la généralité de ces anciens usages et sur leur persistance jusqu'au XVIIe siècle. Mais une pratique contraire a prévalu si généralement, que nous artistes avons enfin le droit de nous demander, si nous devons nous attacher à leur restauration, en dépit de tous les obstacles qui nous sont opposés, alors que le clergé semble parfois se désintéresser de cette orthodoxie artistique.

***

Du reste, la question de l'autel est liée si intimement avec la célébration des saints Mystères, que l'architecte est fondé a demander ici une direction positive. Il est certainement incompétent pour résoudre la délicate question liturgique qui se pose et traiter cet auguste problème.

Combien, ici, s'élèvent de doutes et de difficultés! Nous en indiquerons brièvement quelques-unes. Et d'abord, quel développement faut-il donner au retable ? Le retable fut longtemps inconnu, et de fait, il semble surérogatoire. Il fut d'abord, et c'était sage, de dimensions modestes, quand il consistait en un fond couvert de sculptures ou de peintures pieuses, propres à arrêter le regard du prêtre sur un sujet édifiant et approprié. A la renaissance il a pris l'allure d'un portique et des proportions insensées. Où est, dans cette anarchie, l'us et l'abus ?

Mais le retable prend à l'arrière de l'autel une place qui lui est disputée par le tabernacle ; la combinaison des deux crée à l'artiste des difficultés déjà sérieuses. Alors se pose cette question : ne convient-il pas d'atténuer ces difficultés, en s'interdisant de placer un tabernacle au maître-autel, et en réservant un autel spécial ou une armoire à la réserve eucharistique ?

La question du tabernacle se complique de celle du repositoire qu'une coutume peut-être abusive (??) installe à demeure sur le maître-autel; il s'y greffe celle du crucifix, qui doit (comme le tabernacle et éventuellement le repositoire) occuper le milieu de l'autel, et que cependant, sous peine de manquer de respect à la Ste Eucharistie, nous ne pouvons placer sur le tabernacle comme sur un banal support. Voilà quelques questions, et l'on pourrait en poser d'autres. Nous croyons pouvoir assurer, que les artistes sont privés des instructions suffisantes pour résoudre ces délicats problèmes, et nous ajouterons, avec tout le respect que nous portons aux membres du clergé dont nous sommes les dévoués serviteurs, que les ecclésiastiques, traitant comme clients avec les artistes, ne prennent pas toujours sur eux le souci et la responsabilité des mesures à adopter. Trop souvent, l'on voit se réaliser dans nos églises, surtout dans le mobilier liturgique, des ordonnances qui relèvent de la plus haute fantaisie, et qui attestent à la fois la désinvolture des artistes et l'indifférence des dirigeants ecclésiastiques. Nous donnerons pour exemple le nouvel autel majeur de la basilique de Montmartre; nous laisserons le soin de le décrire et de le critiquer ci-après, à notre collaborateur, M. L. Germain de Maidy.

Nous ne terminerons pas ces remarques sans dire notre espoir de voir dans un prochain avenir se réaliser par le zèle et sous la direction de nos pasteurs, des réformes propres à rehausser le prestige du culte catholique et à embellir la tâche des artistes chrétiens. Ceux-ci ont accueilli avec bonheur le *Motu proprio* de S. S. Pie X, qui tend à ramener le chant liturgique à la tradition ancienne, et dans lequel est conseillé le chant collectif. En France s'est fondée une œuvre importante pour la diffusion du plain-chant : c'est l'*œuvre du chant paroissial* (1).

D'autre part, on sait que S. E. le Cardinal de Malines a déjà répondu à l'auguste désir de Sa Sainteté et inauguré avec succès cette belle réforme dans son diocèse. Nous avons appris aussi que Monseigneur Mercier a prescrit dans tout ce diocèse l'usage du conopé. En conformité de ses vues il y a en Belgique une tendance accusée vers les meilleures ordonnances liturgiques, savoir celles qui respectent le mieux les vieilles traditions, notamment le rétablissement du *ciborium* sur l'autel. Son Ém. recommande de placer le Saint Sacrement dans une chapelle distincte du maître-autel, et se sert dans sa chapelle particulière de *chasubles souples*, et de *burettes* en *verre*, non en métal, etc.

La commission royale des monuments elle-même s'attache à préconiser l'orientation des églises.

L. Cloquet.

P. S. Nous donnons ci-après une lettre de M. L. Germain de Maidy au sujet du nouvel autel de la basilique de Montmartre, dont il est question plus haut.

---

1. L'œuvre du chant paroissial publie un bulletin trimestriel envoyé gratuitement à tous les prêtres qui en font la demande au siège de l'œuvre, 22 rue Jeanne d'Arc, Arras.

LE MAITRE AUTEL DE LA BASILIQUE DE MONTMARTRE.

Monsieur le Rédacteur,

La *Semaine religieuse* de Nancy du 28 décembre 1907 reproduit cet alinéa du *Bulletin du Vœu national*, c'est-à-dire de l'Œuvre du Sacré-Cœur de Montmartre ; il s'agit du maître-autel :

« Le retable est comme le magnifique piédestal que couronne au sommet le Saint-Sacrement porté par les Anges, et c'est par gradations successives que la pensée et les yeux des fidèles s'élèveront vers Dieu. Dans le soubassement, des gerbes de lis symbolisent l'hommage de la terre ; au-dessus, au milieu de roses, sont les Apôtres, les Saints, ceux dont le Christ a fait parmi les hommes les propagateurs de sa doctrine ; au-dessus de la porte du tabernacle, sur laquelle fleurissent des roses qui entourent le calice, le Sauveur lui-même apparaît sur la croix entre la sainte Vierge et saint Jean. Au-dessus du tabernacle lui-même, c'est la légion céleste ; ce sont les Anges soutenant dans un geste d'adoration l'ostensoir qui renferme le corps divin. La même gradation est suivie dans le choix des matières : au marbre succède la mosaïque, et, au-dessus, les matières précieuses, l'or et l'argent, forment les supports de l'ostensoir orné de pierreries. Cette œuvre originale et somptueuse éveille le souvenir du célèbre retable de Saint-Marc de Venise, la *Pala d'oro*, dont le splendide décor est aussi comme un hommage rendu à la Majesté divine. »

Oui, cette œuvre est véritablement originale et je ne doute pas qu'elle ne soit somptueuse ; mais est-ce surtout cela qu'il fallait rechercher ? Cette originalité est-elle heureuse ? Doit-on s'applaudir qu'un retable parisien rappelle (ce qui ne saurait être dit que de sa richesse et de son éclat) une *pala* vénitienne faite pour décorer non pas le retable de l'autel, mais la face du devant ?

Le *paliotto* ou parement est un ornement liturgique de l'autel, tandis que le retable n'en constitue pas un complément nécessaire ; il ne doit pas absorber l'attention aux dépens de la table sacrificatoire qui est la raison d'être de tout l'édifice.

Il y a ici des choses non pas seulement originales, mais fort étranges. L'église étant dédiée au Sacré-Cœur, il en est de même du maître-autel, et c'est le Sacré-Cœur qui devrait former l'image principale (peinture, sculpture ou statue) du retable : il n'en sera pas ainsi ; on le remplacera par le simulacre d'un ostensoir eucharistique !

Dans une grande église comme l'est le Sacré-Cœur de Montmartre, la réserve des hosties consacrées devrait être conservée dans une chapelle spéciale ; ici, l'on met le tabernacle sur le maître-autel et, bien-entendu, on le transforme en un socle sur lequel sera le crucifix, accosté de la Vierge et de saint Jean : c'est ainsi que l'on respecte le rituel et la logique.

Plus bas, « dans le soubassement », c'est-à-dire, apparemment, sur le gradin ou la *predella*, on verra, au milieu des roses, les apôtres et des saints, puis des gerbes de lis qui symboliseront « l'hommage de la terre ». (S'agit-il du sol terrestre ou de ses habitants ?) On ne dit pas ce que signifient ces roses : la rose est connue surtout, en iconographie chrétienne, comme l'emblème de la Sainte Vierge. Le lis évoque l'idée de la chasteté ; il est, par excellence la fleur allégorique du Christ : où a-t-on pris qu'il puisse symboliser « l'hommage de la terre » ? Une notice explicative sera nécessaire, et elle devra être revêtue d'une approbation officielle, pour ne pas trouver des incrédules. Grâce à ce guide, « la pensée » pourra saisir les intentions du maître de l'œuvre ; mais « les yeux » consentiront-ils à se porter tout d'abord sur les lis de la *predella*, pour s'élever ensuite, « par gradations successives », aux images du haut et ainsi « jusqu'à Dieu », c'est-à-dire à un factice ostensoir ? C'est douteux.

Dieu n'a-t-il pas une image plus vénérable dans le crucifix placé au-dessous, et n'est-il pas réellement présent dans le tabernacle ?

Autrefois, on enseignait aux fidèles à diriger leur pensée et leurs regards vers ce tabernacle et, pendant la messe, vers l'autel où se célèbre le Saint-Sacrifice ; maintenant, on les invite à considérer surtout, au sommet du retable, un ostensoir postiche !

Doit-on admirer la gradation dans le choix

des matières? Que l'on fasse d'or et d'argent, que l'on orne de pierreries, un ostensoir pour le Saint-Sacrement, cela est fort bien ; mais convient-il d'agir de même pour un simulacre ? Si la gradation mentionnée est réelle, il en résulte que cette vaine image (combien moderne et banale!) d'un ostensoir est beaucoup plus richement ornée que le tabernacle où reposera à demeure la divine Eucharistie. Qui oserait dire que cela soit louable?

Plus d'une fois, notre *Revue* a signalé les erreurs si regrettables commises dans la construction et la décoration du Sacré-Cœur : par exemple cet étonnant monument où Louis Veuillot tourne la tête en sens inverse de l'autel et devant qui s'agenouille la Foi!

Une église de cette importance, dédiée au cœur de Jésus et qui a la prétention d'être un ex-voto national, aurait dû recevoir un mobilier très homogène, très étudié, très conforme à l'esprit de la symbolique catholique, dirigé par les traditions et par le désir d'adaptation logique à la liturgie moderne ainsi qu'aux idées spéciales qu'il convenait d'exprimer clairement. Il n'en a malheureusement pas été ainsi.

Léon GERMAIN DE MAIDY.

29 déc. 1907.

La Vie de Jésus-Christ

racontée par les imagiers du moyen âge sur les portes d'églises *(suite)* (1).

ASCENSION *(Suite)*.

Si l'on voulait contester l'interprétation des œuvres que nous venons d'analyser, nous nous permettrions d'en examiner une encore : dans l'admirable collection Spitzer se trouvait un triptyque byzantin d'ivoire, du Xe siècle, dont un des volets est divisé en trois registres : en bas, onze apôtres, debout, tenant des livres ou des croix, regardent le ciel avec admiration ; sur la bande intermédiaire, la Vierge est debout entre deux anges, debout aussi, qui la tiennent par la main ; au registre supérieur, le Christ assis dans une mandorle et bénissant, est soulevé par d'autres anges. « Dans le haut », ajoute M. Darcel, qui a analysé cette œuvre, « on lit Η ΑΝΑΛΗΦΙΣ (l'Assomption) ». Dès lors, dira-t-on, si la composition figure ce miracle, il ne peut être question d'Ascension. — Mais par malheur le mot ΑΝΑΛΗΦΙΣ signifie non pas « Assomption » (en grec μεταστασις), mais bien précisément « Ascension ». C'est uniquement en marque d'honneur que la Vierge est représentée à part, et que des anges l'entourent : le sujet certain, déclaré par l'inscription même, est l'Ascension et cette identification renforce de manière décisive l'interprétation donnée par nous aux œuvres précédentes.

N'avons-nous pas dès lors droit de penser que dans les sculptures byzantines et par voie de conséquence dans les sculptures romanes, du moment que les anges font le geste de soulever la mandorle divine, nous pouvons généralement reconnaître une Ascension, sans nous préoccuper outre mesure de la position de Jésus, qu'il soit assis ou debout, qu'il fasse ou non le geste de bénédiction (1), qu'il tienne le livre (2) ou la croix hastée (3) ? N'allons-nous pas voir même, en des exemples isolés des XIe et XIIe siècles, des Ascensions bizarres où le Christ est en buste, ou agenouillé, ou planant en l'air, ou encore dans lesquelles il escalade en quelque sorte les anges qui le soutiennent ?

Si l'on n'admettait pas cette interprétation, que pourrait donc signifier ce geste des anges saisissant le bord de la mandorle? S'ils veulent l'élever au ciel, ce geste est nécessaire, et l'on n'en conçoit pas d'autre possible ; s'ils ne font que la toucher sans but, il devient inutile, irrespectueux, incompréhensible.

Mais ici se dresse devant nous une objection que nous reconnaissons formidable : ces anges au geste d'ascension, nous les avons vus non seulement auprès de l'auréole du Christ, mais encore aux côtés du chrisme wisigothique (4), du nimbe de l'Agneau

1. Voir les précédents articles, années 1905, pp. 217, 299, 363 ; 1906, pp. 32, 181, 302, 379 ; 1907, pp. 17, 156, 235, 310, 366 ; 1908, p. 9.

1. Cahors, Charlieu, Perrecy-les-Forges, Vandeins, St-Aventin, Anzy-le-Duc, Rochester, Ély, Lübeck, Alpirsbach ; chapiteau de Hildesheim ; sans doute St-Paul de Varax (mutilés), autel de Cividale, vantaux de Spalato etc. — D'après le texte de S. Luc, c'est en bénissant ses Apôtres que le Christ s'éleva au ciel.

2. Tympans de Cahors, Charlieu, Perrecy-les-Forges Anzy-le-Duc, Saint-Aventin, Rochester, Ély, Alpirsbach, Lubeck, St-Paul de Varax ; chapiteau de Hildesheim, autel de Cividale, vantaux de Spalato, etc.

3. Ély *(fig. 123)*, Montceau l'Étoile *(fig. 122)*.

4. San Pablo de Huesca, San Pedro de Huesca, Mouzon, S. Miguel de Tamarite (avec l'Agneau au centre) Jaca (entre deux lions) etc. — Ce Chrisme, qu'on trouve avec quelque variante sur les monuments des premiers siècles, peut être le signe miraculeux de l'étendard de

de Dieu [1], de l'auréole de Dieu le Père [2] ou de la Vierge Marie [3]. Dès lors ces figures et ces gestes ne sont pas nécessairement liés à l'idée d'Ascension, et la base

Fig. 122. — Porte de l'église de Montceau l'Étoile (Saône et Loire). — L'Ascension.

même de notre argumentation se trouve ébranlée. — Sans doute, en ce qui concerne le chrisme des Wisigoths et l'Agneau de Dieu, il ne serait pas impossible de discuter, et de soutenir que les œuvres qui représentent ainsi ces figures sont des imitations ou des inspirations dégénérées de

Constantin : aussi les archéologues espagnols lui donnent-ils le nom de « labaro ».

1. Andernach, Lichères (Charente), San Isidro de Léon (*fig. 124*) : diptyque d'ivoire, dit de saint Nicaise (trésor de la cath. de Tournai).

2. San Tome de Soria.

3. Cloître de Saint-Aubin, à Angers.

ces œuvres romaines ou byzantines dans lesquelles, par un abus du symbole, on montrait le Christ de la Transfiguration sous la forme de la croix adorée par trois agneaux (1) et le Crucifié sous celle d'un monogramme nimbé attaché sur la croix (2).

Fig. 123. — Cathédrale d'Ely. — Porte méridionale de la nef, dite : « porte du Prieur ». XIIe siècle.

Au couvent blanc, une fresque byzantine représente l'Ascension sous l'aspect d'une croix qui s'élève dans le ciel. Mais l'Agneau glorieux de San Isidro de Léon, élevé en l'air au-dessus du Sacrifice d'Abraham

1. A Saint-Apollinaire in Classe, de Ravenne (VIe siècle).

2. Sarcophage du musée de Latran.

(*fig. 124*), ne peut évidemment en aucun cas représenter une Ascension : il est vrai que, de toute manière, cette figure n'a aucun rapport apparent avec la scène qu'elle surmonte, et que, vu son cachet absolument romain, on en vient à se demander s'il ne s'agit pas de la copie d'un fragment antique, débris de frise ou de sarcophage, encastré là par un constructeur plus soucieux de la beauté que de la signification de ses sculptures. — En tous cas, resteraient contre nous le tympan de San Tomé de Soria et le bas-relief du cloître d'Angers : sur le premier, c'est Dieu le

Fig. 124. — Tympan d'une porte méridionale de San Isidro de Léon (Espagne). — Légende du sacrifice d'Abraham.

Père, couronné, qui tient sur ses genoux Dieu le Fils sous les traits d'un enfant ; quatre anges, portant en leurs mains les quatre animaux minuscules, soutiennent la mandorle où il est assis ; représentation exceptionnelle à tous points de vue et à laquelle on ne peut trouver aucun analogue, même lointain ; — à Saint-Aubin, c'est Marie, tenant l'Enfant-Dieu, qui occupe le centre de l'auréole ; et la présence de Jésus exclut toute idée d'Assomption. Nous avouons qu'il nous est impossible d'expliquer ces deux œuvres extraordinaires, car ce ne serait pas une explication de prétendre, parce qu'elles sont uniques, qu'elles ont pu être le produit de l'imagination déréglée d'un artiste, dont le jugement n'était pas plus sûr que le grossier ciseau.

Une suprême objection (car, soucieux avant tout de la vérité, nous ne voulons taire aucun des arguments susceptibles de combattre, ou même de ruiner notre thèse) pourrait être faite par les trop rares archéologues qui connaissent le tympan de Vandeins (Ain) : là, le Christ, debout dans la mandorle, est soulevé par deux anges symétriques, selon le type que nous considérons comme celui de l'Ascension. Cependant sur le bord de l'auréole court l'inscription : « *benedicat et edem majestas dni...m* », et autour du tympan cette autre : « *omnipotens bonitas exaudiat ingredientes*

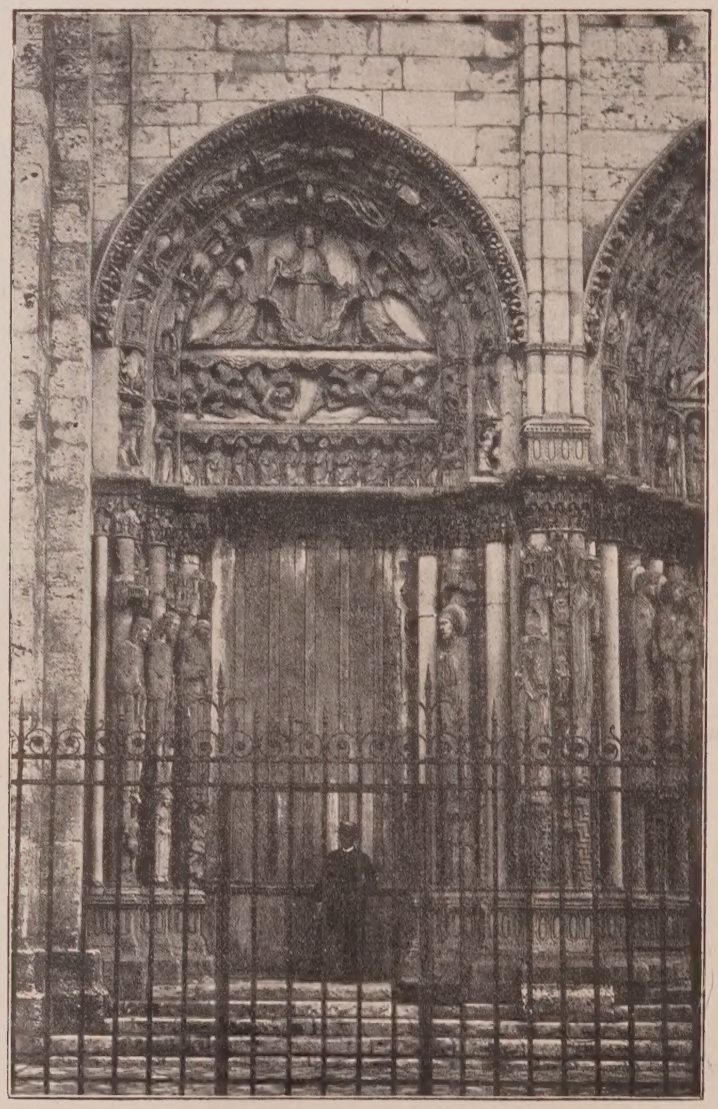


Fig. 125. — Porte occidentale droite de la cathédrale de Chartres.
Linteau et tympan : Ascension. — *Voussure:* Calendrier et Zodiaque. — *Chapiteaux:* Vie du Christ.

angelus ejus Di custodiat egredientes (1) ». — Si, dira-t-on, la sculpture représentait l'Ascension, le texte n'aurait pas manqué d'y faire allusion, comme à Léon et à Mauriac. — L'objection n'est pas sans réplique : on remarquera d'abord que si l'inscription ne vise pas l'Ascension, elle ne vise pas davantage le Lavement des pieds ni le Péché d'Adam, qui sont figurés sur la même porte d'une manière indiscutable. De même que toute parole peut être commentée de diverses façons, de même aussi toute composition d'art peut prêter à diverses maximes ; et le pieux imagier a choisi celles qui lui ont paru les plus propres à l'édification des fidèles. Cette prière lapidaire paraît d'ailleurs avoir été usitée dans la région ; à Saint-Paul-de-Varax (2), église qui semble un peu antérieure à celle de Vandeins, nous déchiffrons, au-dessous du linteau une inscription analogue : « *cu* [m] *precib* [us] *lacrimas si fu* [n] *da* [nt] [ingr] *edie* [n] *tes grac* [ia] *c* [um] [v] *enia com* [pl] *e* [at] *abitu eg* [r] *edie* [n] *tes* (3) ». Sans doute on en avait admiré l'intention pieuse et l'on jugeait plus profitable de reproduire ou d'imiter cette oraison que d'expliquer aux fidèles le sens de sculptures qui devait leur être suffisamment familier.

On le voit, dans cette longue discussion, les arguments pour et contre sont loin d'être péremptoires. Aussi ne faudrait-il peut-être pas, dans l'interprétation du type qui nous occupe, être trop exclusif: le geste des anges est en général indicatif de l'Ascension, mais dans bien des cas ce principe doit souffrir des exceptions, en raison des détails et de la disposition soit du sujet même (1), soit des sujets voisins.

En commençant ce chapitre, nous nous flattions, non sans présomption, de jeter un peu de lumière sur cette question des Ascensions byzantines ; peut-être n'avons-nous fait qu'en épaissir les ténèbres. *Et adhuc sub judice lis est...:* nous croyons du moins avoir produit toutes les pièces du procès, et mis le lecteur à même d'en être juge.

2° *Types réalistes.* — A côté du type d'Ascension, tout conventionnel, que nous venons d'étudier, l'art roman en a produit d'autres, plus originaux, où le mouvement et le pittoresque de la scène sont marqués avec vigueur, parfois même avec exagération et brutalité.

Parmi les bas-reliefs de tympans, l'un des plus curieux est assurément celui de San Isidro de Léon *(fig. 80)*, au-dessus duquel, comme si le réalisme de la représentation n'expliquait pas suffisamment le sujet, l'artiste a pris soin de graver l'inscription : *ascendo ad patrem meum et patrem vestrum.* Le Christ, sans mandorle, est enlevé à la force du poignet par deux anges joufflus, maflus et trapus qui, n'étaient leurs ailes, évoqueraient assez l'idée de garçons bouchers : l'un le prend par le pied, l'autre par la taille ; mais, comme la chose ne va pas sans difficulté, ils ont l'ingénieuse idée de dresser vers le ciel chacun une aile, à laquelle Jésus s'accroche des deux mains, comme en une escalade.

Moins grossière et moins brutale, mais tout aussi singulière est la conception d'une

1. « Que la majesté du Seigneur bénisse cet édifice... » — « Que la bonté du Tout-Puissant exauce ceux qui entrent ici, que son ange protège ceux qui en sortent. »

2. Voir mon analyse de ce portail. (*Revue de l'Art chrétien*, année 1904 p. 144.)

3. « Ceux qui en entrant répandent des larmes avec des prières, qu'en sortant la grâce avec le pardon les accompagne dans leur route »

1. Ainsi, sur le linteau de S. Laurent, à Zara (Dalmatie), le Christ tient un livre et un glaive, et l'auréole où il trône est soutenue par deux chérubins : il est difficile de voir là une Ascension.

Ascension figurée sur une plaque d'ivoire carolingienne du musée de Cluny (1) : des Apôtres et de la Vierge, on ne voit que douze têtes levées, dont une seule (2) (peut-être celle de la Vierge) est nimbée. Au-dessus, le Christ imberbe, agenouillé sur une nuée, est enlevé par des anges. Dans l'angle supérieur du panneau, la Main énorme de Dieu le Père, grande ouverte, accueille son Fils. Ce type d'Ascension, comme le remarque excellemment M. André Michel, s'est surtout formé et développé dans les miniatures des manuscrits. Dès le début du IXe siècle, Alcuin en donnait pour ainsi dire la description dans ces vers .

Dextera quæ Patris mundum ditione gubernat
Et Natum cœlos proprium transvexit in altos.

On trouve encore cette Main du Père ouverte au-dessus de Jésus sur un curieux monument du VIIIe siècle, l'autel du roi lombard Ratchis, à Cividale : le Christ, assis dans une auréole de feuillage y est soulevé par quatre anges ; deux autres paraissent dans l'auréole même. — Il n'est pas certain qu'il s'agisse là d'une Ascension.

D'autres artistes, sans laisser leur imagination se livrer à des écarts aussi bizarres, ont toutefois modifié et plus ou moins déformé le type hiératique que nous avons étudié plus haut : tout en conservant la symétrie de la composition, ils ont cependant, comme à Chartres *(fig. 125)*, substitué à la mandorle une bande de nuages : au lieu d'entourer la Personne Divine, elle ne s'étend que sous ses pieds, et aboutit, solidifiée pour ainsi dire, entre les mains des anges qui, par ce moyen, soulèvent le Christ. Au-dessous, d'autres anges volant dans une attitude originale et pleine de vie (1), attirent sur cette scène l'attention de Marie et de neuf Apôtres debout sur le linteau. On a parfois contesté cette interprétation (2), notamment en faisant remarquer la colombe qui, du haut du ciel, descend sur le front de Jésus (3) : sans doute la présence de l'Esprit-Saint peut paraître singulière (4) ; mais est-elle plus difficile à justifier que celle de la Main céleste dans l'ivoire de Cluny (5) ?

Fig. 126. — Tympan de porte de l'ancienne église Saint-Ulrich de Ratisbonne. — L'Ascension.

A Ratisbonne, sur le tympan de l'ancienne église Saint-Ulrich *(fig. 126)* (6), nouvelle transformation : ce n'est plus une mandorle ni un nuage qui supporte le Christ, figuré seulement en buste, mais une nappe où la

1. Provenant de l'ancienne collection Spitzer.

2. Cette absence des nimbes est uniquement causée par le désir d'éviter que les têtes ne se cachent mutuellement.

1. Un ange du portail de Beaulieu (Corrèze) présente une attitude analogue.

2. Mr Marignan, et plus tard Mr de Lasteyrie, ont cru reconnaître dans ce tympan un jugement dernier.

3. On s'est appuyé sur ce détail pour indiquer ici un Baptême du Christ.

4. On peut toutefois remarquer que les dernières paroles du Christ avant son Ascension, ont été une promesse aux Apôtres de leur envoyer l'Espit-Saint : la colombe de Chartres pourrait donc, à la rigueur, constituer une sorte d'allusion à cette suprême promesse.

5. En dehors de toute idée d'Ascension, la Main Divine paraît souvent au-dessus de la figure du Christ, sur les portails de Poitou (Saintes, Champagne-Mouton, etc.) et sur ceux de Champagne (Saint-Loup de Naud, Saint-Ayoul de Provins, etc.).

6. Aujourd'hui transformée en musée.

Personne Divine apparaît à mi-corps, telle l'âme d'un Saint enlevée au ciel par des angelots. Certes l'étrangeté d'une telle représentation pourrait faire douter du sujet, si le geste de bénédiction du principal personnage, et encore plus le nimbe crucifère qui le couronne n'indiquaient pas de manière indiscutable le Fils de Dieu.

Sur le chandelier de Gaëte *(fig. 109)* qui, bien que sculpté au XIIIe siècle, est encore une œuvre toute byzantine d'inspiration, le Christ assis dans l'auréole, tenant le Livre et bénissant, est enlevé au ciel par quatre petits anges comme sur le paliotto de Salerne, mais les onze Apôtres, au lieu d'être répartis en deux groupes de part et d'autre de l'auréole, sont entassés, en rangs serrés, d'un même côté du tableau. — Sur les vantaux de Bénévent, le Christ, entouré d'une mandorle, trône sur l'arc-en-ciel ; quatre anges paraissent le soulever ; des cinq personnages placés au-dessous, un le montre du doigt, un autre se cache les yeux, comme ébloui par l'éclat du prodige.

Il nous reste, pour clore cette rapide revue des Ascensions sculptées du XIIe siècle, à parler de trois portes où les imagiers, prenant pour point de départ le vieux type hiératique, l'ont successivement modifié pour lui donner un caractère plus historique et ont ainsi frayé la voie aux œuvres de style purement réaliste de l'âge suivant. Ces portes sont celles de Mauriac, de Montceau-l'Etoile (Saône-et-Loire) et de Vézelay.

A Notre-Dame des Miracles de Mauriac *(fig. 187)*, si une bande de pierre sépare encore, aux deux extrémités le linteau du tympan, comme sur les portes d'Anzy-le-Duc, de Charlieu, de Chartres, etc. du moins la mandorle perlée au centre de laquelle Jésus se tient debout, déborde cette bande et descend jusqu'au milieu du linteau, établissant ainsi un lien matériel entre les deux parties de la composition. Au-dessous de l'auréole est figurée, détail nouveau, la montagne minuscule d'où le Christ vient de s'élever (1) ; et les deux anges qui d'une main soulèvent la mandorle, appellent de l'autre l'attention des treize personnages debout au dessous d'eux. Ces treize figures (2), dont malheureusement les têtes sont brisées, paraissent contempler la scène supérieure, que l'un d'eux montre du doigt. Tous ont des nimbes également perlés : il est donc difficile de dire si le treizième personnage joint au collège apostolique est un envoyé céleste ou la Vierge : cette dernière identification semble toutefois plus probable, en raison des vers léonins gravés au bord du tympan (3) :

A Montceau-l'Étoile *(fig. 122)*, toute séparation est supprimée entre le linteau et le tympan, et l'ensemble ne forme plus qu'un seul tableau (4). De même qu'à Mauriac, le Christ est debout ; mais de la main droite, au lieu de bénir, il tient exception-

1. De même, sur les vantaux romans de Spalato (Dalmatie), on voit une butte de terre au-dessous de l'auréole enlevée par les anges.

2. On remarquera que deux d'entre elles ont les jambes croisées, selon le type roman provençal et languedocien ; S. Pierre tient à la main sa clef symbolique.

3. Restitution de M^r l'abbé Chabau :

Tres sunt at [que] *decem qui cernunt scandere regem*
Celu [m] *cunctoru* [m] *cristu* [m] *dominum dominoru* [m]
S [ca] *ndit sublimis celestia iesus ab imis*
Quod bene testant [ur] *qu* [i] *nu* [n] *c i* [n] *luce bean* [[tur] (*).

* Ils sont treize, qui regardent s'élever le Christ,
Roi des cieux, Seigneur des seigneurs,
De ce bas monde Jésus s'élève vers les hauteurs célestes,
Ils en sont les témoins, ceux qui maintenant sont heureux dans [la gloire.

(*Les églises romanes de la Haute-Auvergne*, par de Rochemonteix) (**).

** Fra Guglielmo, sur l'ambon de S. Giovanni fuor Civitas, à Pistoie (XIIIe s.), a représenté de même les Apôtres regardant Jésus enlevé dans la mandorle par une troupe d'anges.

4. Au sommet de la façade de San Frediano, à Lucques, une mosaïque colossale du XIIe siècle représente l'Ascension à peu près comme à Mauriac et à Montceau-l'Étoile.

nellement une croix ; les anges s'envolent d'un mouvement aussi hardi que naturel. On ne trouve pas ici de montagne, mais on voit, par contre, les deux hommes vêtus de robes blanches qui, au centre du linteau, interpellent les douze Apôtres [1] et leur montrent le Christ. Tous, d'ailleurs, en un désordre plein de vie, lèvent vers le ciel la tête et le bras. Pour bien marquer qu'il s'agit des Apôtres, l'imagier leur a donné

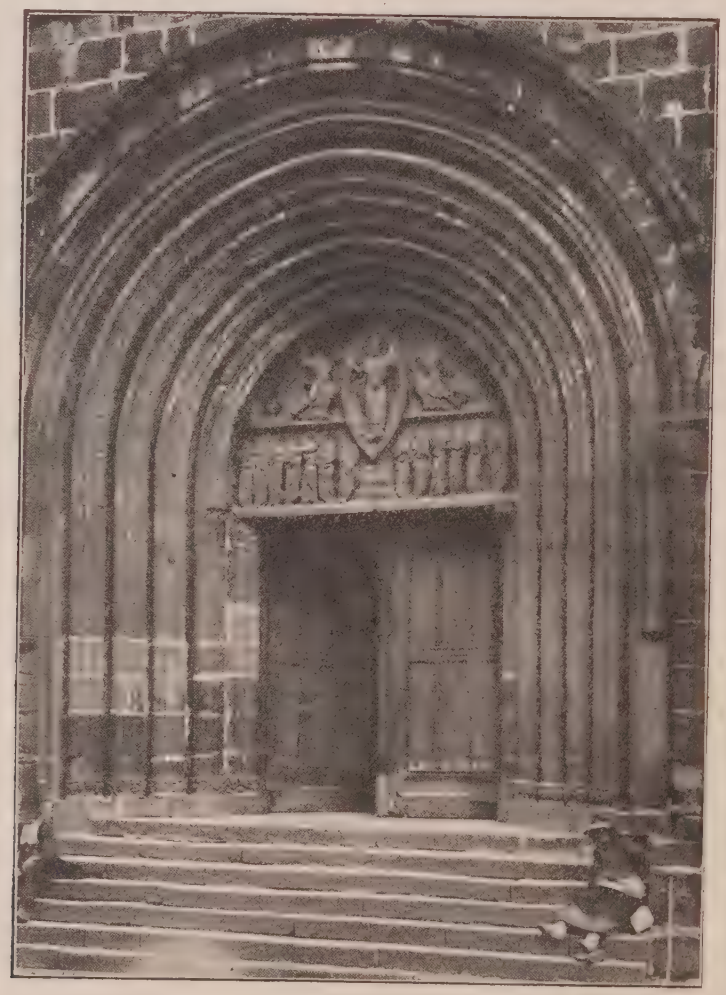


Fig. 127. — Porte de Notre-Dame des Miracles à Mauriac (XIIe siècle). — L'Ascension.

à chacun un livre, sauf à saint Pierre, qui brandit triomphalement deux clefs monumentales.

Enfin à Vézelay (*fig. 104*), la disposition adoptée rompt absolument avec les types précédents : entouré de huit Apôtres seulement, le Christ est debout, sans mandorle, et ses vêtements semblent agités par un souffle mystérieux. Viollet-le-Duc et la plupart des critiques ont reconnu là une Ascension : nous n'y contredirons point, mais on conviendra que l'absence des anges, le fait que les pieds de Jésus reposent sur

1. Ou peut-être onze Apôtres et la Vierge.

la terre comme ceux des disciples, laissent planer un doute sur cette interprétation. On peut aussi bien voir dans cette scène, placée au-dessus de celle d'Emmaüs, une des nombreuses apparitions du Christ à ses Apôtres [1].

Fig. 128. — Façade septentrionale de l'église de Vouvant (Vendée, XIIe et XVe siècle). — La Cène. — L'Ascension.

II. *Œuvres gothiques.*

Nous avons vu que, dès les périodes byzantine et romane, à côté du type symétrique et tout conventionnel où nous croyons reconnaître l'Ascension, les artistes avaient

1. On trouve encore, à l'époque romane, l'Ascension figurée sur les édifices suivants : à la façade de Ruffec (Jésus debout dans une mandorle, étend les mains ; deux

parfois représenté ce miracle sous une forme sinon plus exacte, du moins plus pittoresque et plus vivante : témoins le tympan de Léon et la plaque du musée de Cluny ; témoin encore cet autre panneau d'ivoire du XIe siècle, imité d'un modèle byzantin (ancienne collection Spitzer) où, s'essayant au paysage avec plus de résolution que d'habileté, le sculpteur nous montre la Vierge et les onze Apôtres, au bas d'une montagne, regardant le ciel ; deux anges, debout sur cette montagne, leur montrent dans les airs Jésus, qui plane horizontalement, dans une position rappelant assez celle d'un nageur : il pose la main dans cette même Main gigantesque que nous avons vue sur la plaque du musée de Cluny, et qui, ici encore, symbolise évidemment Dieu

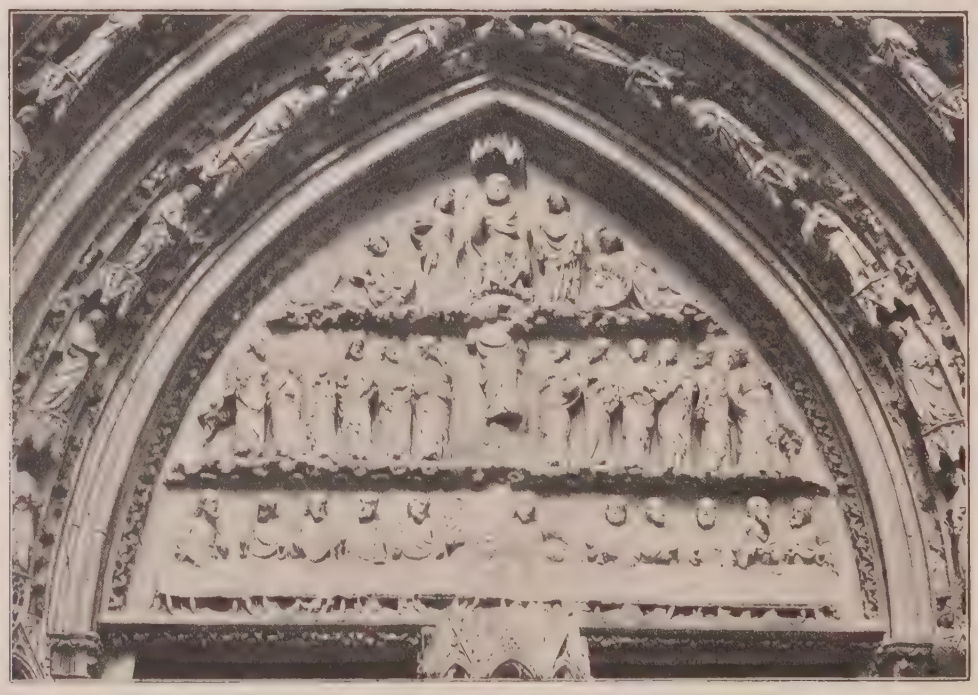


Fig. 129. — Cathédrale Saint-André de Bordeaux - Tympan de la porte septentrionale. — La Cène. — L'Ascension.

le Père ; quelques arbres complètent un paysage rudimentaire.

Nous citons cet exemple pour montrer que les imagiers du XIIIe siècle qui délaissèrent l'ancien type conventionnel et créèrent le type historique, ne manquaient pas absolument de modèles. D'ailleurs, en art plus encore qu'en science, il est bien rare qu'une création ou une invention quelconque sorte tout armée du cerveau de son auteur : le progrès est une chaîne ininterrompue, et si nous supposons, en certains cas, que l'art a pu procéder par sauts, c'est que les anneaux intermédiaires ont disparu. — Cependant, dans le cas qui nous occupe,

anges sont à ses côtés ; au-dessous, dans douze niches, les Apôtres) ; — au portail de Saint-Médard de Thouars (à la clef de la voussure, le Christ debout entre deux anges : l'archivolte s'ouvre pour leur livrer passage ; à la voussure, les Apôtres. Une restauration trop complète rend ce morceau peu susceptible d'une critique sérieuse) ; — à Saint-Sernin de Toulouse ; — à Saint-Chamans ; — sur un chapiteau de Vézelay ; — à San-Domingo de Silos ; — sur les vantaux de Pise, etc.

les imagiers, vers le temps de saint Louis, ont tellement perfectionné leurs modèles qu'on peut dire sans exagération qu'ils ont fait œuvre créatrice : leur conception de l'Ascension est tout historique et réaliste, et en même temps elle rentre dans le texte de l'Évangile et des Actes des Apôtres.

Désormais en effet Jésus s'élève au ciel par sa propre puissance, conformément à l'enseignement de l'Église ; les anges n'apparaissent généralement plus (1) ou en tous cas, ils ne jouent plus qu'un rôle purement passif d'adoration (2) ; les deux hommes vêtus de blanc ont définitivement disparu ; la Vierge et les Apôtres (3) se montrent seuls à côté du Christ. Jésus lui-même n est plus entouré d'une mandorle conventionnelle, mais simplement d'une nuée réduite souvent à des proportions infimes : tantôt cette nuée est sous ses pieds (4), tantôt elle l'environne complètement comme une auréole (5), mais plus fréquemment, et c'est là le type définitif adopté tant par les ivoiriers que par les imagiers, elle lui recouvre toute la partie supérieure du corps : les jambes ou même les pieds seuls (6) sont encore visibles au-dessus de la tête des Apôtres: c'est bien là traduire littéralement la parole des Actes : « Une nuée le cacha à leurs yeux. » — Cette disposition s'adaptait d'ailleurs facilement aux tympans ou aux linteaux de porte, où l'Ascension est souvent représentée (1) : la clef de la voussure, ou le tympan même limitant le champ supérieur du tableau, permettait d'interrompre la composition et de la couper au point où le nuage commence à recouvrir Jésus : aussi est-ce la disposition adoptée à Saint-André de Bordeaux (*fig. 129*) et sur presque tous les diptyques et triptyques, du XIIIe au XVe siècle. — Par contre lorsque l'imagier avait à décorer une partie de muraille nue et de grande dimension, il pouvait difficilement recourir à une telle disposition, et se trouvait naturellement amené à représenter le Christ en entier : c'est pourquoi nous trouvons encore, à la fin même du moyen âge, quelques Ascensions qui, comme celle de Vouvant (*fig. 128*) rappellent, d'assez loin il est vrai, le type ancien de Mauriac et de Montceau-l'Etoile.

Dans cette même composition de Vouvant, nous remarquons, outre les douze (2) Apôtres debout, deux personnages (3), agenouillés au centre : si, comme cela semble probable, il s'agit de la Vierge et de Madeleine (?) (4), c'est là un bien singulier oubli du protocole chrétien : les imagiers antérieurs avaient soin de placer toujours Marie hors de pair, non seulement avant les autres Saintes, mais même généralement avant les Apôtres, ou tout au moins sur le même rang.

Cette attitude agenouillée, si contraire à toutes les anciennes traditions, se trouvait déjà sur la composition de Strasbourg (*fig.*

1. Wells, Rouen, Bordeaux, Strasbourg ; chapiteau de Saint-Sernin de Rustan (à Tarbes) ; à peu près tous les diptyques et triptyques.

2. Vouvant (*fig. 128*). — Cependant sur un chapiteau du cloître d'Elne, ils montrent le Christ aux Apôtres ; et à la voussure de Worms (XIVe siècle), par une exception unique à cette époque, quatre angelots enlèvent la nuée au milieu de laquelle est le Christ.

3. Sur les ivoires, faute de place, on ne trouve souvent que deux ou trois Apôtres (musée de Berlin, diptyque, fin du XIIIe siècle ; British Museum, XIVe siècle, etc.).

4. Autel d'argent de Pistoie.

5. Vouvant (*fig. 128*).

6. Chapiteau de Saint-Sever de Rustan ; diptyque du musée de Berlin, etc.

1. On trouve aussi l'Ascension figurée au-dessus des Saints-Sépulcres anglais du XIVe s. (Hawton, etc.)

2. On a pu voir que les imagiers romans ne montraient jamais plus de onze Apôtres.

3. Sur le chapiteau d'Elne (XIVe siècle), on trouve aussi Marie et treize autres personnages.

4. Nous ne pouvons croire que ce soient des figures de donateurs : l'inconvenance serait vraiment excessive.

57) (1) où la Vierge et S. Jean sont au contraire seuls debout, au milieu des Apôtres prosternés.

Nous devons signaler encore la singulière inspiration de l'orfèvre italien qui, hanté mal à propos par le souvenir de quelque Jugement dernier, a sur l'autel d'argent de Pistoie, placé aux côtés de Jésus montant au ciel, des anges sonneurs d'olifant. Sans doute le texte sacré fait dire aux envoyés célestes : « Ce Jésus, que vous avez vu s'élever, reviendra un jour de la même manière » ; mais cette allusion à la fin des temps ne paraît guère suffisante pour justifier la présence ici de ces anges, ordinaires évocateurs des tombeaux.

Telles sont les quelques remarques suggérées par l'examen des Ascensions gothiques. Désormais en effet le type adopté est à peu près uniforme : c'est, à part d'insensibles variantes, celui que nous avons admiré à St-André de Bordeaux. D'ailleurs, contrairement à l'opinion de certains, à partir du XIIIe siècle, le sujet de l'Ascension a été moins fréquemment traité, en sculpture monumentale du moins, que dans la période précédente, et les exemples y présentent avec plus de perfection sans doute et une conception plus rationnelle, moins de variété, moins d'imprévu, et fournissent par suite un champ moins étendu à la critique de l'iconographe.

Pentecôte.

LES Grecs de la fin du Moyen-Age, mélangeant en un singulier amalgame leurs idées métaphysiques et le récit des Actes des Apôtres, donnaient de la Descente de l'Esprit-Saint une représentation dont le moine Denys, en son Manuel, nous a conservé la Description : les douze Apôtres étaient assis en cercle dans une salle voûtée ; au milieu de la voûte paraissait un vieillard couronné, désigné par cette in-

Fig. 130.— Cathédrale du Mans.— Boiseries de la sacristie (XVIe s.) La Pentecôte. (Cliché de M. Martin-Sabon).

scription : « le Monde », tenant à deux mains une nappe dans laquelle on apercevait douze cartels roulés ; en haut planait la Colombe, du bec de laquelle s'échappaient douze langues de feu, dont chacune venait

1. De même sur un chapiteau du cloître d'Elne (XIVe siècle) plusieurs des Apôtres sont agenouillés.

s'arrêter sur la tête d'un Apôtre. Il ne semble pas que la Vierge ait été figurée.

Il serait difficile de dire si cette bizarre composition a eu dans l'art byzantin ou roman quelque prototype. En effet, le sujet de la Pentecôte qui a toujours été l'un des moins fréquemment représentés (1) pendant tout le cours du Moyen-Age, est particulièrement rare avant le XIVe siècle : un bas-relief de San-Domingo de Silos au XIIe siècle, le chandelier de Gaëte et l'ambon de S. Giovanni fuor Civitas à Pistoie (par Fra Guglielmo) au milieu du XIIIe siècle, sont à peu près les seuls exemples que nous en connaissions dans la sculpture romane ; tous trois d'ailleurs sont fort intéressants, car

Fig. 131. — Porte de l'abbaye de Vézelay sous le narthex.
Tympan: Mission des Apôtres. — *Linteau:* Offrandes pour la croisade. — Départ pour la croisade.

ils s'écartent des types usités depuis lors. Dans le cloître espagnol, au-dessus des douze Apôtres debout, une Main bénissante, baissée, apparaît dans un nuage; deux anges volent à l'entour : c'est le seul cas où nous voyions les anges intervenir dans la Descente du Saint-Esprit. L'œuvre de Gaëte nous montre aussi les douze Apôtres debout, levant leurs têtes, au-dessus desquelles sont arrêtées des flammes (*fig. 109*) (1) : ils regardent en l'air un nimbe crucifère qui personnifie la Divinité. A Pistoie, au con-

1. Et toujours sur des parties accessoires des portails : chapiteaux, voussure, etc.

1. Il en est de même sur l'ivoire du paliotto de Salerne.

traire, on ne voit au-dessus des disciples qu'une colombe isolée, sans flammes, ni rayons.

En dehors de ces exemples, le type habituel, au moins jusqu'au milieu du XIVe siècle, semble bien avoir été, abstraction faite de la figure inutile du Monde, à peu près celui décrit par Denys, sauf que les Apôtres sont rarement assis. Déjà la miniature du missel anglo-franc de la collection Yates Thomson montre la Colombe planant dans une auréole au-dessus des Apôtres et jetant sur eux, de son bec entr'ouvert, des rayons de lumière qui aboutissent aux lèvres de chacun d'eux. Cette ingénieuse façon d'exprimer le don des langues paraît avoir été peu comprise ou du moins peu imitée, car partout ailleurs, si nous retrouvons la même Colombe et les mêmes rayons on remarquera que ces rayons vont frapper non plus les lèvres, mais le front des Apôtres (chapiteaux de Saint-Sever de Rustan [1]), d'Elne, etc.) : a-t-on voulu marquer par là que le don céleste avait non seulement délié la langue, mais encore et surtout illuminé l'esprit des Apôtres ?

Plus tard les imagiers ont cru pouvoir supprimer la figure de la Colombe : aux voussures de St-Laurent de Nuremberg et de Rue, les langues de feu (et non plus des rayons) descendent d'elles-mêmes sur la tête des Apôtres, ici agenouillés, là debout. C'est ce type qui a définitivement prévalu dans l'art moderne [2].

On a parfois considéré comme une représentation de la Pentecôte la grande scène du tympan de Vézelay (*fig. 131*), où Jésus, debout dans une auréole, envoie, de ses mains grandes ouvertes, des rayons [1] sur la tête des Apôtres groupés autour de lui. Assurément c'est là la diffusion de la grâce divine, et l'on ne saurait s'autoriser de l'absence des langues de feu pour contester l'identification de la Pentecôte, puisque nous venons de voir qu'au XIIe siècle la Descente du Saint-Esprit était toujours caractérisée par des rayons. Mais la présence de Jésus semble si contraire à l'idée de ce miracle comme à la description du texte sacré, que nous préférons adopter la désignation habituelle et indiquer comme thème de ce merveilleux tympan la mission donnée par le Christ aux Apôtres [2] : « Allez ! enseignez les nations ! baptisez-les au nom du Père, du Fils et du Saint-Esprit ! » — Et les Apôtres, tenant chacun le livre de l'Évangile, vont partir, forts de la divine promesse ; ils vont aller par le monde semer la bonne semence, faire germer la foi et la civilisation chrétiennes et faire s'élever, dans le lointain des âges futurs, ces cathédrales et ces églises, dont nous nous sommes efforcés, dans ces pages, de signaler quelques merveilles.

Le lecteur qui aura eu la patience de suivre jusqu'au bout cette énumération parfois fastidieuse, cette analyse souvent trop méticuleuse des œuvres du Moyen-Age, nous en pardonnera les lacunes et les erreurs. Il n'y faut point chercher grand' science, mais amour profond de l'art ancien, car dans ce long pèlerinage, où nous nous sommes agenouillés sur les marches de tant de portails, nous avons, en réapprenant l'Évangile, appris aussi à connaître et à aimer davantage les vieux imagiers qui, vivant et parlant dans leurs œuvres, nous ont instruit de leurs pieuses et naïves leçons.

G. Sanoner, Paris.

1. A Saint-Sever, c'est le même chapiteau qui montre : 1° l'Ascension, 2° la Pentecôte, divisée en deux scènes : dans la première, Marie et les Apôtres, agenouillés, invoquent l'Esprit-Saint ; dans la seconde, il descend sur eux.

2. Dans les œuvres de la Renaissance, on voit parfois encore la Colombe et quelques anges (boiserie de la cath. du Mans (*fig. 130*), etc.) ; mais ces figures sont alors sans lien apparent et direct avec les langues de feu.

1. Autrefois peints en rouge.

2. Le même sujet est représenté sur un chapiteau du portail de Chartres.

Les maisons anciennes en Belgique [1].

HABITATIONS URBAINES.

AU moyen âge les maisons, rangées le long de la rue, n'étaient pas accolées comme les nôtres, mais avaient des murs latéraux distincts séparés par d'étroites ruelles, nommées à Gand *Kattesteeg*. Tandis que nos façades modernes, selon les errements classiques, sont ordinairement arrêtées à une corniche horizontale, dans les pays du Nord les combles, toujours à deux versants, étaient tournés en sens inverse. Les façades étroites se présentaient par le pignon ; les plus développées étaient formées de deux ailes combinées, montrant vers la rue un pignon et une corniche. Les plans anciens étaient donc ou *oblongs* ou en *équerre*, tandis que nos plans modernes sont souvent *carrés*.

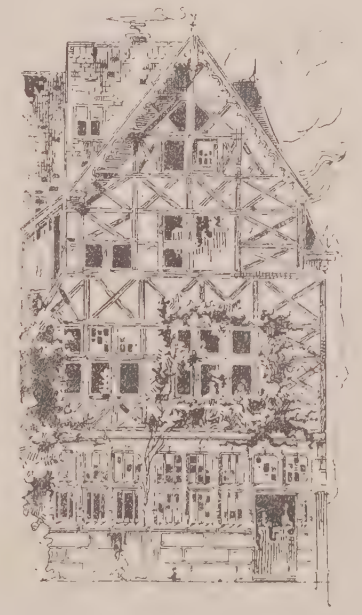
Façades en bois.

Jusqu'à la fin du XIIe siècle, les habitations se construisaient généralement en bois ou en torchis ; elles étaient couvertes de chaume et souvent dénuées d'étage.

Plus tard dans les maisons à pans de bois, les murs latéraux présentent en façade des jambes étrières avec, aux étages, des saillies portées sur de gros corbeaux. Les étages de la devanture sont formés de pans de bois distincts, superposés en saillie l'un sur l'autre. Le surplomb est abrupt ou soulagé par des goussets. Les fenêtres constituent des claires-voies à croisillons occupant toute la largeur. Les parois pleines entre celles-ci forment des zônes revêtues de bordages d'ais verticaux, égouttant l'eau par leur bout inférieur libre et parfois dentelé. Le pignon s'abrite sous un grand gâble saillant, découpé en trilobe ou festonné. Les festons sont, à l'époque gothique, des échancrures en demi-cercles redentés (1), à la Renaissance, des enroulements à volutes (2).

* * *

Liége a conservé quelques maisons en bois. Deux spécimens bien caractérisés (3) ont été reproduits par M. H. Delmotte (4).



Ancienne maison (démolie) rue du Fond de l'Empereur à Liége (d'après M. H. Delmotte).

La façade est souvent sous corniche, à étages sur un rez-de-chaussée en parpaing. L'ossature est apparente, et le remplage est en hourdis. Les trumeaux et allèges sont étrésillonnés par de nombreuses croix

1. Voir le précédent article, livr. de janvier, p. 30.

1. Ex. : ancienne maison de la rue du Fond de l'Empereur à Liége.
2. Ex. : maison des Espagnols à Verviers.
3. Rue St-Jean-Baptiste.
4. H. Delmotte, *Documents d'art liégeois*.

Saint-André ; les montants et traverses coupant les baies de fenêtres forment des croisillons. Les façades sont plates, sans les encorbellements d'étages usités ailleurs (1). Quand il y a un gâble, il est souvent décoré de gracieuses découpures au bord des plan-

Maison proche la rue Saint-Jean à Liége.
(D'après M. H. Delmotte).

ches rapportées le long des rampants (2).

La maison du Quai de la Batte à Liége offre un pan de bois ardoisé sur soubassement en pierre, daté de 1594. On voit d'autres maisons en bois, çà et là, dans la province de Liége, à Visé, à Verviers, etc. La maison des *Espagnols*, dans cette dernière ville, date du XVIe siècle ; son gâble est décoré à son bord d'une rangée de volutes à double courbure, par couples alternés.

*
* *

Les façades en bois sont devenues très rares à Tournai, bien qu'elles aient abondé jadis. Ce n'est qu'en 1572, que le Magistrat de cette ville prescrivit de ne plus faire les façades antérieures et postérieures qu'en maçonnerie (1).

Feu Bozière a publié une vue de la rue de Pont au XVIe siècle, d'après un tableau du commencement du XVIIe siècle (2), où l'on voit toute une série de maisons de bois de l'allure la plus pittoresque. Elles sont généralement abritées sous un pignon très avancé, orné d'un gâble trilobé ou polylobé. Elles offrent des croisées en séries continues et des avant-corps se projetant en saillie l'un sur l'autre. Les parements sont entièrement revêtus d'ais verticaux.

Aux différents étages, les fenêtres des façades en bois, comme celles des façades en maçonnerie, étaient souvent abritées sous des auvents en appentis.

Comme type intermédiaire entre les

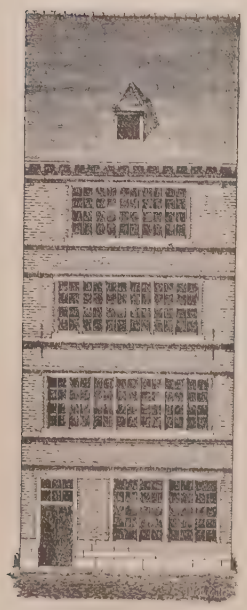
1. Les exemples parvenus jusqu'à nous sont la maison des Pêcheurs rue Véronique (*L'Émulation*, 1895, p. 67), celles de la rue St-Jean, du Quai de la Batte, de la rue du Fond de l'Empereur, l'Hôpital Saint-Antoine.

2. Comme on le voyait à la *Violette* (ancien hôtel de ville) et comme on le voit encore à la maison du Fond de l'Empereur (1546) ainsi qu'à l'hôpital Saint-Antoine, où les deux pentes sont décorées de jolies bandes rampantes festonnées, et amorties sur des jambettes à figurines grimaçantes. L'ouvrage de Schaapkens (*Dessins et notes prises dans le Pays de Liége au temps passé*, Liége, 1855) reproduit une maison à étage en pans de bois de la rue Saint-Jean ; c'est une maison de coin ; l'étage s'avance fortement sur le rez-de-chaussée en pierre, soutenu par des bracons ; le pan de bois est plat, étrésillonné en croix et sans bordage de planchettes (pl. 34). Une jolie construction en bois formant l'entrée d'une maison rue d'Agimont est reproduite dans le même recueil.

1. V. L. Cloquet et A. de Lagrange, *Études sur l'art à Tournai*, t. I, p. 315.

2. V. Bozière, *Histoire de Tournai*.

Rue du Pont à Tournai au XVIe siècle.



Maison rue de Paris, n° 3 à Tournai.

Maison Grand'Place à Tournai.

façades en bois et celles en maçonnerie, on en rencontre à Tournai, où des fenêtrages en châssis à croisillons forment des pans vitrés à fleur de mur noyés dans la façade en briques. Donnons comme spécimen, d'après M. Soil, celle de la rue de Paris, n° 3 (1622).

***

On peut se faire une idée des nombreuses et élégantes maisons en bois de Malines en consultant le recueil dessiné à la plume vers 1840, qu'a laissé le peintre de Noter. On y voit des rangées de maisons en bois, seize notamment à la suite, en face de l'hôtel de Ville et une longue rangée sur la Grand'Place.

Les gâbles étaient bordés, le long des rampants, par une large planche découpée

Maisons Quai aux Avoines à Malines.

en ligne incurvée, et parfois fouillés de sculpture.

Les étages sont en encorbellement l'un sur l'autre, soulagés par des béquilles ou des goussets au droit des poteaux, goussets parfois gracieusement taillés en forme de « marmousets ». Les trumeaux et allèges sont revêtus ordinairement de bordages en planches verticales. Toutefois le pan de bois hourdé reste quelquefois apparent (1).

1. M. le chanoine Van Caster a publié (*) les photographies de deux façades du milieu du XVIe siècle, démolies de nos jours, et qui s'élevaient à côté de l'hôtel de ville de

* *Annales du Cercle archéologique de Malines*, tome VI.

Maison du Quai aux Avoines à Malines. (D'après Van Ysendyck, *Documents classiques*).

On a gardé quelques beaux spécimens de ces façades en bois, quai aux Avoines, quai de la Grue, et notamment quai au Sel dans le voisinage de la célèbre maison du *Saumon*, construite en 1520 par Jean Borremans [1].

***

La maison « *de Duivels* », quai de la

Deux des quatre pignons de la place Sainte-Walburge à Anvers. (D'après Van Ysendyck, *Documents classiques*).

Dyle, est surtout remarquable. Elle tire son nom des figurines grimaçantes qui

Malines ; elles représentent précisément les deux types que nous venons d'indiquer. On en voit toute une série d'autres dans une vue de la Grand'Place, de 1660, tableau conservé en l'église de Saint-Pierre et Saint-Paul.

1. Rue des Pierres se dresse encore un groupe de vieilles maisons dites : le *Pekton ;* l'une d'elles offre une façade en bois encore très complète.

ornent les goussets supportant la saillie du premier et du troisième étage. Le gâble du pignon est rehaussé à sa base de jolies chimères à queues en rinceaux [1].

A Anvers, le Magistrat prescrivit dès le XIVe siècle l'emploi de briques pour les façades, tout en autorisant à revêtir la construction d'un parement en bois. De ce

Maison Saucierstraete à Anvers. (D'après Van Ysendyck, *Documents classiques*).

genre de façade, il existait encore nombre d'exemples, il y a une vingtaine d'années, mais à la suite du grand incendie de 1546, on défendit de construire des pans de bois ; il n'en reste plus qu'un seul exemple, rue de la Chaise ; il date du XVIe siècle. Les publications illustrées nous gardent maintes reproductions d'anciennes

1. V. Colinet et Loran. *Restes de notre art national*, pl. 67. — V. Le *Bouwwereld* d'Amsterdam, 1905. — On trouvait une fort jolie composition sur le thème de cette façade malinoise dans la maison « *Aux Armes de Malines* », qui faisait partie du bel et trop éphémère ensemble du *Vieil Anvers* (*).

(*) V. l'*Album du Vieil Anvers*, par M. E. Van Kuyck.

façades en bois; notamment de la belle rangée de maisons de la place Sainte-Walburge (1).

La petite ville de Diest garde encore quelques maisons en bois, entre autres celle où naquit S. Jean Berchmans († 1621) rue du Marché et d'autres rue du Chandoc, rue Haute et cour de l'Empereur. Malheureusement on a démoli, en 1866, la jolie maison Dielen, dite l'*Arche de Noé*, qui remontait à l'année 1485.

Tirlemont en possède plusieurs.

On voit dans une vue du Vieux-Marché de Louvain en 1660, tout un côté de cette place (2), bordé de façades en bois. On conserve rue de Malines, au « *Perroquet vert*, » une brasserie du XVIIe siècle à façade de bois. Le pan de bois du Marché au Poisson est dissimulé sous le crépi et une autre façade est conservée, rue de Bruxelles.

***

A Gand aussi, les façades en bois abondaient jadis. On n'en a sauvé qu'une seule, le pignon postérieur d'une maison de la rue Jean Breydel (ancienne rue du Pont aux

Maison rue de Bruxelles à Termonde.
(D'après LANGBROCK, *Anciennes construct. en Flandre*).

1. Schayes en donne un spécimen dans son *Histoire de l'architecture*, t. IV, p. 33, et Linnig, une série dans son *Album historique de la ville d'Anvers* (1868).

2. V. Van Even, *Louvain monumental*, p. 111

Pignons en bois à Ypres. (Croquis de M. A. HEINS).

Pommes). Divers recueils nous gardent le souvenir de nombreux pans de bois intéressants de cette ville, où l'architecture en bois des façades, coexistait à côté de celle en pierre, et donna à celle-ci un caractère particulier que nous indiquerons plus loin. On rencontre en Flandre des pans de fenestrages en bois noyés dans des façades en briques, dont un spécimen caractéristique se voit rue de Bruxelles à Termonde, 1627 (1)

La ville d'Ypres a gardé jusqu'au siècle passé la plus belle série de maisons en

Maison en bois rue de Lille à Ypres

bois ; nous ne les connaissons plus guère que par les dessins de feu Böhm exécutés vers 1845 et conservés au musée communal.

Il faut citer surtout une maison de coin à la Grand'Place, à double façade, à deux

Pignon en bois aux Halles d'Ypres.
(D'après Van Vaerdeck, *Documents classiques*).

étages en surplomb, au grand gâble trilobé dont le pignon était orné d'une statuette. Dans le gâble du pignon, les deux redents du trilobe étaient consolidés par deux sous-poinçons obliques, taillés en torsade. Le grand poteau d'angle portait sur encorbellement une grande statue de la Vierge, et celle-ci formait elle-même le soutien de la saillie de l'étage.

1. V. Van Houcke et Langerock, *Anciennes constructions en Flandre*.

Un autre beau pignon à deux surplombs d'étages, au rez-de-chaussée entresolé, s'élevait au Marché-Bas. Les goussets étaient en forme de modillons, et la porte avait un linteau de bois très haut, dans lequel était sculpté un tympan en demi-lune, avec sujet héraldique sous un cintre polylobé. Nombreux étaient ces linteaux sculptés dont on voit encore un beau spécimen rue de Lille.

A la Renaissance les goussets « à marmousets » firent place à des consoles modillons portant des sablières entaillées de denticules. Souvent à l'étage était appendue une petite fenêtre-judas comparable par sa forme à une armoire garde-manger.

La dernière maison en bois d'Ypres qui ait échappé à la destruction est celle de la rue de Lille, que nous reproduisons ici. Nous donnons en outre, d'après feu Van Ysendyck, un très beau pignon, largement ajouré, qui se voit encore dans la cour intérieure des halles.

L. Cloquet.

(A suivre.)

BRUSH LIBRARY
PACIFIC SCHOOL
OF RELIGION

Mélanges.

Art chrétien

Nous lisons dans la *Vie Diocésaine*, bulletin du diocèse de Malines :

« Le 26 décembre 1907, s'est tenue à Malines « la première assemblée constitutive de la « *Corporation nationale des artistes chré* « *tiens*, c'est-à-dire des artistes et des arti« sans qui travaillent exclusivement ou principalement « au rehaussement du culte et à l'ornementation des « églises. Le but poursuivi par la corporation est avant « tout le relèvement de l'art chrétien. C'est un fait « que l'on constate tous les jours et qu'on ne saurait assez « déplorer, il s'est formé depuis quelques années des « tendances soi-disant artistiques, contre lesquelles il est « temps de réagir. Nous l'impulsion d'une compréhension « étroite de l'art gothique et l'empire d'un mercantilisme « effréné, nos églises ont été trop longtemps déshonorées « par des meubles de matière vile et de travail plus que « médiocre, dont la double insuffisance se cache volon« tiers sous l'éclat tapageur de couleurs voyantes. Puis« sent l'action commune de tous ceux qui se dévouent à « l'art chrétien et le généreux appui du clergé, produire « un retour, au point de vue du travail achevé et du choix « des matières et matériaux, aux traditions des belles « époques, tant de l'art gothique que de celui du « XVIIe siècle, si fécond chez nous en œuvres d'une gran« deur et d'une beauté impressionnantes ! »

Cette note, expression autorisée des tendances de la nouvelle corporation, demande quelques éclaircissements.

Il faut louer les artistes chrétiens de se grouper et de vouloir relever leur art. Puisse un esprit large, conciliant, désintéressé, être à la base du groupement nouveau.

Toutefois on voudrait savoir quelles sont, à parler d'une manière concrète, « *les tendances soi-disant artistiques*, contre lesquelles il est plus que temps de réagir. »

« La compréhension étroite de l'art gothique » a produit, nous en convenons, beaucoup d'œuvres médiocres et même mauvaises. Mais il faut avouer que les œuvres exécutées dans n'importe quel autre style, ne sont pas toujours non plus conçues largement. Pour s'en convaincre il suffit de traverser les rues de nos grandes villes en observant comment y est appliqué le *modern style*, les divers styles de la Renaissance, ou tout autre à la mode. Là aussi sévissent, et autant qu'ailleurs, la « compréhension étroite » et la prétention tapageuse. Aussi sommes-nous convaincus que les *artistes chrétiens* n'attribuent pas à la vogue du style gothique, les défauts qu'ils dénoncent dans les œuvres religieuses.

L'insuffisance de celles-ci se cache souvent « sous l'éclat de couleurs voyantes ». Rien de plus vrai. Mais à côté de ces couleurs il existe plus d'un artifice pour voiler l'insuffisance. Qui méprise une vive polychromie, trouvera aisément dans la nouveauté des formes, l'importance du relief, l'étrange hardiesse des lignes, la richesse exagérée de la décoration, de quoi couvrir les plus décevantes banalités. Combien de productions d'art moderne abusent de ces moyens !

Les artistes du moyen-âge et ceux de la première Renaissance aimaient les colorations fortes. Qui s'inspire de leur art, peut aimer aussi leur polychromie. Il est vrai, nous avons perdu le goût des couleurs franches et voyantes et l'artiste qui les emploie doit ménager les susceptibilités de notre sens esthétique et faire notre éducation.

La *Vie diocésaine* recommande le retour « aux « traditions des belles époques, tant de l'art « gothique que de celui du XVIIe siècle. » Il paraîtra singulier de voir accouplées deux tendances artistiques si différentes. Préconise-t-on deux styles à la fois pour l'art religieux ? Ou bien le XVIIe siècle servira-t-il d'exemple uniquement pour le bon choix des matériaux ? Il y aurait sur ce point plus d'une réserve à faire. Chacun sait qu'à partir de la fin du moyen-âge, le choix des matériaux et leur emploi judicieux laissent de plus en plus à désirer.

Mais, les œuvres du XVIIe siècle « d'une « grandeur et d'une beauté impressionnantes », sont signalées, elles aussi, à notre admiration. Sans doute, admirons les tableaux de Rubens et de Van Dyck, les sculptures de Duquesnoy et de Delvaux, les chefs-d'œuvre de tous les

grands artistes du XVIIe et même du XVIIIe siècle. Admirons ce coloris puissant, ce mouvement dramatique et plein de vie, ce groupement parfois génial, ces chairs plantureuses. Admirons ces constructions avec décor fastueux de guirlandes et de rinceaux, d'obélisques et de candélabres en pierre, de corniches et de frontons brisés aux larges saillies. Si leur ornementation, développée parfois aux dépens de l'architecture, manque de logique dans l'ensemble ou dans le détail, elles présentent cependant des lignes capricieuses, un jeu pittoresque d'ombre et de lumière, une impression d'opulence, qui sont la conquête de l'architecture de style baroque.

Mais, tout en admirant et en conservant les œuvres du XVIIe siècle que nous possédons, ne les proposons pas pour cela comme modèles aux artistes. Assez de façades aux lignes illogiques, de retables d'autels en immenses arcs de triomphe, de peintures et de sculptures religieuses que n'anime aucun souffle chrétien.

C'est là sans doute le sentiment de la *Vie diocésaine*. Qu'il nous soit seulement permis de regretter que cette revue méritante, lue par le clergé d'un immense diocèse, ne se soit pas plus clairement exprimée.

M.

Le tympan de l'église abbatiale de Vézelay (1).

Nouvelle explication de ses sculptures.

Le tympan de Vézelay, sur lequel on a déjà tant discuté, restera sans doute toujours mystérieux dans quelques-unes de ses figurations historiées. Trois de nos collaborateurs se sont attachés à le déchiffrer. Monsieur Sanoner y a vu le Christ donnant aux apôtres la mission d'enseigner les peuples représentés dans les compartiments périphériques. Monsieur Lefèbre y reconnaît Jésus chargeant S. Jean de transmettre son enseignement aux Sept églises, qui seraient figurées dans les compartiments de l'archivolte, et il trouve l'origine de toute cette imagerie dans les Révélations à S. Jean dans l'Apocalypse.

Comme on le lira ci-après, M. Mayeur y voit aussi les développements d'un vision apocalyptique, qui a pour objet à peu près la même scène ; mais pour pénétrer plus profondément sa signification il recourt aux commentaires que les Docteurs de l'Église ont faits de l'écrit mystérieux de l'apôtre, ce qui lui permet de découvrir le sens symbolique de la scène du tympan, à savoir l'institution de l'Eglise.

Ceux de nos lecteurs qui sont versés dans le symbolisme et les Commentaires de l'Écriture compareront avec intérêt ces trois thèses, qui ne sont pas entièrement contradictoires. Puisse cette discussion provoquer une interprétation définitive et complète !

L. C.

* * *

LE grand portail intérieur de Vézelay est célèbre. Nulle œuvre parmi les productions de la sculpture monumentale du Moyen-Age, n'a, comme cette imagerie grandiose, attiré l'attention et provoqué la curiosité des archéologues.

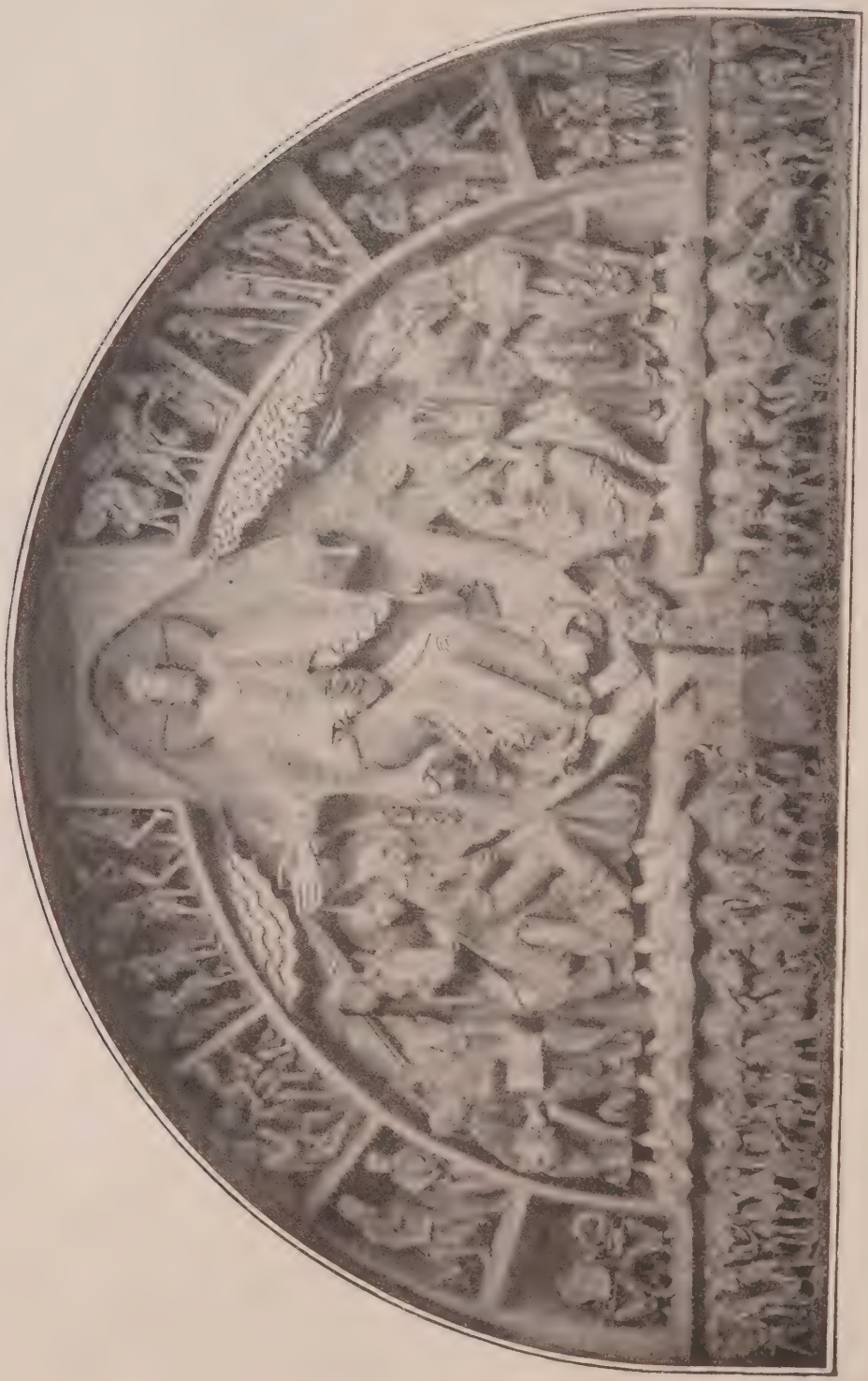
L'originalité de la conception, la grandeur et l'harmonie de l'ensemble, la richesse de la figuration et du détail ont été louées tour à tour ; mais ce qui vaut à ces sculptures une partie de leur renommée, c'est le mystère profond qui plane sur elles et que n'ont pas encore sérieusement pénétré les études nombreuses dont elles ont été l'objet.

Suivant l'opinion commune, il est même admis que les scènes figurées sur ce tympan sont uniques et qu'on ne retrouve nulle part leur équivalent, dans l'imagerie cependant si abondante du Moyen-Age.

Toute répandue qu'elle soit, cette assertion n'est pas exacte et nous avons à cœur de montrer aux lecteurs de la Revue, qu'il existe au moins une œuvre identique bien connue, bien étudiée, à l'aide de laquelle on peut mieux comprendre la statuaire de Vézelay et saisir de fort près la pensée qui l'a manifestement inspirée.

Cette œuvre n'est autre qu'une verrière de la cathédrale de Bourges. Les PP. Martin et Cahier s'en sont occupés, les premiers, dans leur ouvrage

1. Le lecteur pourra consulter les articles sur le même sujet par MM. Sanoner et Lefebvre dans cette Revue. V^e année 1904, 6e livr. de l'année 1906, 4. livr.



Tympan de la porte de l'église de Vézelay.

si connu : *Les vitraux de Bourges* (1). Depuis, dans son beau travail : *L'Art religieux du XIIIe siècle*, en France, M. Mâle l'a reproduite dans son ensemble, en l'accompagnant d'un commentaire précis et suffisant (2).

Cette œuvre de peinture sur verre offre trois groupes de scènes étagés et disposés dans trois quatrefeuilles formant chacun le centre de quatre cercles égaux rapprochés sur lesquels ils empiètent légèrement.

Les quatrefeuilles contiennent trois visions de l'Apocalypse de S. Jean ; les cercles qui les entourent, renferment des sujets dans lesquels on reconnaît, sans l'ombre d'un doute, la traduction figurée des commentaires qu'en ont fait les docteurs du Moyen-Age.

Ces trois groupes représentent, en allant de bas en haut : 1° l'Institution de l'Église ; 2° La présence incessante de Jésus en elle ; 3° La glorieuse éternité de l'Église dans le Ciel.

Le premier quatrefeuille montre le Fils de l'homme au milieu des sept candélabres, le glaive aux lèvres, le monde et le livre aux sept sceaux en mains. Les deux cercles supérieurs adjacents présentent des anges qui entourent Jésus et agitent des encensoirs d'or figurant, d'après S. Jean, les prières des Saints ; les deux inférieurs offrent le baptême conféré par S. Pierre personnifiant ici, l'universalité du Sacerdoce (3).

La seconde vision de l'Apocalypse remplit le deuxième quatrefeuille et les lobes qui l'accompagnent. Celui qui vit siège sur le trône, entouré des vingt-quatre vieillards symbolisant les douze apôtres et les douze prophètes de l'Ancien Testament. Or, ce chiffre de vingt-quatre est un mystère. Il se compose de deux fois douze ; d'autre part, douze s'obtient en multipliant trois, chiffre de la Trinité, par quatre, chiffre de la Terre. Le nombre de douze et celui de vingt-quatre signifient donc Dieu agissant dans le monde, le vivifiant et lui communiquant la vérité.

1. Planche VIII, p. 220 et suiv.

2. pp. 409 et 410 de l'éd. in-4° de cet ouvrage. Cette publication, à l'encontre de celle des PP. Martin et Cahier, est très répandue. Aussi, nous y aurons souvent recours pour la description de la verrière berrichonne, ainsi qu'à l'*Enarratio in Apocalypsin* d'Anselme de Laon. Migne, Patrologie, tome CLXII, colonne 1517. Le lecteur pourra de la sorte les consulter et contrôler notre démonstration : ceci dit une bonne fois pour toutes.

3. Cette scène, à proprement parler fait partie de la 2e vision.

Cette action divine se manifeste à la fois par le baptême et les dons de l'Esprit-Saint. C'est pourquoi, dans la vision, Dieu n'avait pas sans raison l'éclat du jaspe et de la sardoine. Le jaspe est verdâtre comme l'eau, la sardoine, rouge : la couleur vert d'eau signifie donc l'eau du baptême, le rouge, les dons du Paraclet (1).

D'autre part, la mer de verre, semblable au cristal limpide que l'Apôtre voyait devant Dieu, est une seconde figure du baptême, car, ajoute Anselme de Laon, auquel est emprunté ce raisonnement : « *Tanquam mare vitreum simile crystallo significat baptismum sinceritate fidei lucidum, qui ideo dicitur similis crystallo, quia sicut crystallum ex aqua durescit in lapidem, ita facit ex mollibus et liquidis baptismus solidos et invincibiles.* » Ces scènes nous montrent donc Dieu au milieu des prophètes et des apôtres, c'est-à-dire, Dieu présent dans son Église dans laquelle Il demeure, agissant perpétuellement en elle par le baptême et l'octroi des dons de l'Esprit-Saint.

Jésus agit en outre pepétuellement par son enseignement. Il ne le donne pas directement Lui-même, mais d'une façon indirecte, par ordre : « *Docete omnes gentes* » (2), et avant tout par le magistère de Pierre, la tête et le cœur de son Eglise. Et voilà comment nous voyons au sommet de la verrière, Cephas enseignant les foules, les appelant aux noces de l'Agneau, les amenant à l'Eglise qui nourrit les fidèles avec le lait des deux Testaments (3), jusqu'au jour où les temps rentreront en Dieu et auront lieu les noces éternelles et glorieuses de l'Épouse avec l'Agneau (4).

* * *

CES explications données, nous allons maintenant voir comment le tympan de Vézelay reproduit, à peu de variantes près, toutes les scènes de la verrière de Bourges.

1. Les dons du St-Esprit sont figurés à Bourges par des flammes ardentes qui s'échappent des mains de Dieu. Si notre souvenir est exact, elles sont d'un rouge intense comme l'indique Anselme de Laon.

2. Math. XXVIII, 19.

3. On voit l'image de l'Église ainsi comprise tout au sommet de la verrière, à gauche du Christ glorieux, faisant pendant à l'Agneau triomphant.

4. Invitat præsentes ad prædictas nuptias qui ad cœnam nuptiarum Agni vocati sunt, perfecte ita ut perveniant. Anselme de Laon. Enar. in Apoc. p. 1569, ouvrage déjà cité.

Et d'abord, pour mettre une grande unité dans son œuvre, l'auteur des sculptures, objet de cette étude, a fait choix d'une vision unique, la deuxième, autour de laquelle il a su habilement grouper les épisodes tirés des commentaires ingénieux des docteurs du Moyen-Age représentés sur l'œuvre berrichonne.

Jésus est ici d'une stature gigantesque (1). L'arc-en-ciel de la vision le circonscrit entièrement. A ses côtés, siègent douze personnages Apparemment ce sont les douze apôtres et S. Pierre est reconnaissable à ses clefs traditionnelles ; toutefois on peut aisément admettre que les six personnages à la droite du Fils de l'homme représentent tout le collège apostolique, pendant que les six, à gauche, forment le groupe réduit des prophètes.

Des mains de Jésus partent de nombreux rayons figurant, comme à Bourges, les dons du Paraclet (2).

D'autre part, le baptême est rappelé par le Précurseur et symbolisé aussi probablement, par la ligne ondulée qui surmonte et délimite le linteau et forme ainsi une représentation sommaire de la mer de verre.

Quant à l'enseignement donné au monde par S. Pierre, il faut le reconnaître sur le linteau où nous retrouvons l'apôtre plus haut de stature que son entourage, en signe manifeste de son importance et du rôle prépondérant qu'il remplit dans toute cette scène. Le « *Docete omnes gentes* » de l'Évangile est de plus traduit complètement par cette foule qui couvre le linteau tout entier et les compartiments ménagés dans le tympan lui-même (3). Ils sont là de toutes races, de tous pays connus et inconnus, de toutes langues, de tous états : pasteurs et gens du peuple, nobles et serfs, chevaliers et archers, riches et pauvres ; gentils, idolâtres, Juifs (1).

Quelle vie, quel mouvement les tailleurs d'images ont su mettre dans cette multitude ! Quelle traduction des fameuses paroles du Christ : « *Quand j'aurai été élevé de terre, j'attirerai tout à moi* (2) ! » Ils accourent vers Lui, ou pour mieux préciser dans ce cas, vers Pierre, avec un empressement visible. Dans les compartiments du tympan qui figurent sans doute les confins du monde, il semble que l'élan est moindre, que la bonne nouvelle vient d'y parvenir à peine et que les habitants de ces contrées lointaines se concertent, discutent et s'apprêtent aussi à suivre le mouvement général.

Peut-être cependant, faut-il distraire de cet ensemble les deux personnages assis figurés dans le compartiment qui surmonte le linteau, à droite du Christ? Leur pose contraste avec l'agitation de la multitude qui les entoure. Tous deux portent sur leurs genoux un scriptionale et semblent rédiger quelque texte. Cette attitude engage à y reconnaître Jean l'évangéliste écrivant ses visions sous la dictée de l'Esprit et, sans doute, car chaque fois que la chose est possible, le Moyen-Age rapproche les deux Testaments, quelque prophète entrevoyant de son côté,

1. La grandeur physique traduit souvent au Moyen-Age la grandeur morale, notamment quand il s'agit du Christ ou de Marie. Il faut cependant remarquer qu'ici, le sculpteur a donné à toutes ses figures, une hauteur plus ou moins grande suivant la place qu'elles occupent. Leur taille est donc subordonnée totalement aux grandes divisions du tympan. Cette remarque d'ailleurs ne s'applique qu'à lui et aux compartiments qu'il renferme.

2. Ces rayons, si on s'en rapporte à Viollet-le-Duc, Monographie de Vezelay tirée des Archives de la Commission des monuments historiques, p. 16, étaient jadis peints en rouge, et par suite, de même teinte que ceux de Bourges. On saisit, par ce détail, une nouvelle ressemblance entre les deux imageries et combien les artistes de Vézelay suivaient aussi de près les textes qui les inspiraient.

3. Viollet-le-Duc considérait les scènes du linteau comme la fête de l'Apport (l'abbé de Vézelay recevant les redevances de ses vassaux). Cette explication a été écartée à juste titre, car le principal personnage de la fête, l'abbé, n'est pas représenté dans les groupes. Avouons aussi que les redevances seraient plus que misérables pour une abbaye de l'importance de Vézelay.

L'hypothèse de MM. Sanoner et Lefèvre d'Estampes, *Revue de l'Art chrétien*, 1904, p. 453 et 1906, p. 257, n'est pas plus admissible. Si le linteau figurait réellement la prédication de la deuxième croisade, on y verrait à coup sûr, quelques-uns des personnages considérables qui s'y trouvèrent et surtout le héros de cette assemblée, S. Bernard. Or, l'abbé de Clairvaux ne se montre pas plus ici, que l'abbé de Vézelay dans la prétendue fête de l'Apport.

1. Avec cette interprétation, on s'explique parfaitement le groupe des individus à oreilles gigantesques et les deux créatures bestiales placées à la droite de Jésus. Ce sont des êtres formés par l'imagination de certains écrivains bien connus et dont on retrouve facilement la trace dans les œuvres du Moyen-Age.

Toutefois on peut supposer que les créatures à tête de chien sont des idoles, ou mieux, des démons que leurs fidèles abandonnent : « Omnes dii gentium dæmonia », dit le psaume 95. Tel a été le sentiment des Pères de l'Église. L'idolâtrie était à leurs yeux, l'œuvre des esprits mauvais, et ils pensaient qu'ils intervenaient souvent dans les idoles d'une façon manifeste, pour mieux établir leur domination sur les hommes.

Le groupe qui accompagne le bœuf près de S. Jean-Baptiste ne serait-il pas formé de Juifs? Le bœuf en effet est le symbole du sacrifice, et d'ailleurs, le Christ avait ordonné à ses disciples d'aller d'abord « vers les brebis perdues de la maison d'Israël »; *Matth.*, x, 6. La place occupée par ces gens est loin d'être défavorable à pareille opinion.

2. *Évang. de S. Jean*, XII, 32.

l'établissement du règne de Dieu sur toute la terre; Malachie, par exemple, le dernier de tous, qui adressait à Israël ces paroles si bien en rapport avec l'imagerie de Vézelay : « *Ab ortu solis usque ad occasum magnum est nomen meum in gentibus ; et in omni loco sacrificatur et offertur nomini meo oblatio munda, quia magnum est nomen meum in gentibus* (1). »

Quant à la figure debout près de S. Pierre et de même taille que lui, les scènes de Bourges si semblables à celles de Vézelay, nous permettent d'y reconnaître, non pas Ste Madeleine, comme le prétend une tradition locale née sans doute à l'époque à laquelle se perdait le sens des œuvres du Moyen-Age, mais l'Église personnifiée. De plus, pour les mêmes raisons et parce que nous pouvons compléter les figures qui manquent à Vézelay par celles que nous montre toujours Bourges, il est logique et normal d'admettre que la sculpture ornant la pierre carrée placée aux pieds du Christ, représentait l'Agneau de Dieu et complétait cette scène, tout comme dans la verrière berrichonne (2).

La ressemblance profonde et merveilleuse qui existe entre l'imagerie de Bourges et de Vézelay engendre une conclusion rigoureuse. A Vézelay, comme à Bourges, on est en présence des visions de l'Apocalypse complétées par l'interprétation subtile des docteurs du Moyen-Age. Dans un ensemble grandiose, d'une unité parfaite, nous avons sous les yeux : l'Institution de l'Église, la Présence permanente de Jésus en elle, enfin l'éternité glorieuse de l'Épouse dans le royaume céleste (3).

***

CETTE étude, ainsi que l'indique son titre, n'avait pour objet que l'imagerie du tympan de Vézelay. Il est bon néanmoins de dire quelques mots des sept statues qui garnissent le trumeau et les pieds-droits de la porte elle-même.

Jean-Baptiste, comme on l'a vu plus haut, rappelle le baptême et prédit tout à la fois, l'établissement du règne de Dieu (1). De même, nous savons par ailleurs, que Jésus agit sans cesse dans son Église par l'enseignement de sa doctrine. Or, cette doctrine repose sur les quatre évangiles et sur la tradition. Les personnages voisins du Précurseur et ceux qui sont à la droite de la porte peuvent donc bien figurer Matthieu, Jean, Marc et Luc; des inscriptions peintes ont même pu préciser jadis ce que cette statuaire a présentement de vague (2). Pierre, d'un autre côté, symboliserait alors la tradition. Il a la clef de l'enseignement, il le règle et l'empêche d'être altéré par les vaines spéculations des hommes. De plus, il est le chef de l'Eglise et le père des croyants ; et voilà pourquoi nous le retrouvons une fois de plus. Près de lui, est-ce S. Paul, le *doctor orbis ?* Aucune caractéristique ne détermine ce personnage. Le rapprochement constant qui se fait au Moyen-Age, dans la littérature et dans l'art, entre la loi ancienne et la nouvelle, inclinerait plutôt à voir en lui Moïse qui fut aussi, le premier, chef et docteur du peuple de Dieu ou bien Abraham, cet autre père des croyants. Comme l'hypothèse précédente, cette dernière est admissible, car Abraham a jadis été aussi rapproché de Pierre de la façon la plus docte et la plus ingénieuse (3). Le lecteur fera donc son choix ; mais quel qu'il soit, il reconnaîtra, qu'en tous cas, les diverses interprétations mises en avant pour

1. *Malachie*, I, 11.

2. La rage avec laquelle cette sculpture a été détruite prouverait encore notre supposition. Partout, en effet, les protestants par suite d'un état d'âme singulier, ont exercé spécialement leur fureur iconoclaste sur les représentations de Jésus. On voit ici comment l'Agneau de S. Jean a subi leurs outrages. A Cluny, ils percèrent à grands coups de bâton la figure du Christ, dans les tableaux du crucifiement, n'épargnant que celle des deux larrons. *Hist. de Cluny*, par Lorain, p. 228. De tels exemples pourraient être facilement multipliés.

3. Une imagerie si savante était bien à sa place dans une abbaye clunisienne. Car, c'est à l'époque où Vézelay suivait les coutumes de Cluny, que le tympan fut exécuté. Il est bon de le constater et de ne pas perdre de vue, ce que Cluny fit pour les Arts, à une époque où Cîteaux est de mode et absorbe toute l'attention des archéologues.

1. « La Loi et les prophètes ont duré jusqu'à Jean et depuis ce temps-là, le royaume de Dieu est annoncé. » *Luc*, XVI, 16.

2. Les quatre animaux évangéliques figurent dans la deuxième vision de l'Apocalypse. Le tympan, faute de surface, n'a peut-être pas pu les contenir. Aussi, ont-ils été représentés plus bas, sous la forme des évangélistes eux-mêmes dont ils ne sont d'ailleurs que le symbole. Remarquons en outre qu'à cette place, ils forment avec Pierre et son voisin, un tout harmonieux et logique.

3. « Augustum caput Petrus extulit, novi signifer testamenti et in creatione ejus primitivus ; alius, quod sine dubitatione loquor, Abraham, nescio an major : certi quod sentio non secundus. Illi generatio larga promittitur ; huic generatio pascenda committitur. Ab illo justificanda procedunt : in hoc justificata fundantur ; ita quod ille sperat, hic accipit. Illi dicitur : « Faciam te in gentem magnam » (*Gen.*, XII, 2) ; huic dicitur : « Faciam te in piscatorem hominum » (*Matth.*, IV, 9). Illi dicitur : « In semine tuo benedicentur omnes gentes » (*Gen.*, XII, 3) ; huic dicitur : « Judicabis duodecim tribus Israel » (*Matth.*, XIX, 28). Illi dicitur : « Ut stellæ erit semen tuum » (*Gen.*, XXII, 17) ; huic dicitur : « Tibi dabo claves regni cælorum » (*Matth.*, XVI, 19). Ac per hoc ille fecunditate seminis impletur : hic ante semen ipsum evangelizaturus adsciscitur. Abrahæ pro filiis

identifier les grandes statues de Vézelay, sont en relations étroites avec les grandes scènes du tympan et complètent son imagerie d'une façon logique et conforme aux idées qui avaient cours durant le Moyen-Age.

Ainsi l'œuvre de Vézelay est homogène; une pensée unique la pénètre et l'inspire; et voici que cette imagerie si obscure se précise, s'illumine et qu'elle devient pour nous, comme pour les gens du XIIe siècle, une mine d'enseignements féconds et pleins d'une remarquable profondeur (1).

Je tiens, en terminant, à faire observer combien les sujets choisis par les moines de Vézelay étaient d'autre part appropriés à la place qu'ils occupent, étant donné leur accord parfait avec le symbolisme des portes d'églises, tel qu'il était admis par les docteurs du moyen-âge. En effet, dans son sermon *De dedicatione Ecclesiæ*, Patrologie, Migne, tome CLXXII, p. 591, Honorius d'Autun s'exprime ainsi, en faisant allusion à celles-ci : « Portæ vitæ sunt fides, baptisma, operatio ». Yves de Chartres est encore plus explicite dans son sermo IV, *De sacramentis dedicationis*, Migne, Patrologie, v. CLXII, p. 530 : « Sunt autem portæ quæ elevantur in ecclesia maxime tres, id est sacri verbi predicatio, baptismi gratia, chrismatis unctio ». De telles idées symboliques ont pu, de concert avec les visions de l'Apocalypse et leurs commentaires, inspirer les imagiers de Vézelay.

Paul MAYEUR.

claritas monstratur astrorum, sed Petro traduntur regna cælorum : videlicet ut in ea sine Petro nec filii Abrahæ possint intrare » (Migne, XXX, 204).

Le livre n'est pas un obstacle pour voir dans ce personnage Abraham. Le sein d'Abraham était l'image du Paradis au Moyen-Age et comme personne n'entre en lui si son nom n'est pas inscrit au livre de vie, ce livre figurait fort bien dans les mains du patriarche.

1. Des lecteurs pourront trouver ces considérations trop subtiles. Il faut cependant remarquer que, sous peine d'errer, nous devons juger les choses du passé, non pas avec nos idées actuelles, mais avec celles de leur époque. Faut-il s'étonner que des artistes aient créé des imageries savantes, d'une ingéniosité subtile, alors qu'ils avaient pour guides des œuvres toutes pleines des mêmes qualités? Ce qu'il y a de plus étonnant, c'est de les voir interpréter avec tant de bonheur et de clarté les spéculations si compliquées des docteurs. M. Mâle voyait dans la verrière de Bourges, l'œuvre la plus subtile et la plus profonde que l'Apocalypse ait inspirée au Moyen-Age. Le tympan de Vézelay peut marcher de pair avec elle et possède en plus, l'avantage de remonter beaucoup plus haut dans le lointain des Ages.

Comment, en dernier lieu, accepter avec MM. Sanoner et Lefèvre, la date qu'ils proposent pour ces sculptures, alors que leur critérium est sans solidité? D'ailleurs, pour dater l'église de Vézelay, il n'existe aucun document; on en est réduit aux conjectures. On sait qu'un porche primitif existait avant la construction du narthex et il est encore visible. N'abritait-il pas alors les portails de la nef? On est tenté de le croire; car, autrement ces portails, les trois nefs du narthex et ses vastes tribunes, les trois portails extérieurs et les deux tours de la façade occidentale auraient fait l'objet d'une seule campagne : c'est beaucoup en vérité! Le moyen le plus sûr pour résoudre le problème, serait de comparer soigneusement les portails intérieurs, non point avec les portails extérieurs qui malheureusement ne peuvent venir en aide à de telles recherches, mais avec les sculptures de la nef et du narthex. Et encore, pour arriver à un résultat certain, autant qu'il peut l'être, faudrait-il ne pas se laisser aller au courant actuel qui tend à rajeunir les créations romanes avec autant d'entrain qu'on en mit jadis à les vieillir! Cette mode a d'ailleurs ses déconvenues. M. A. Michel, dans l'*Histoire de l'Art*, IIe vol., p. 254 et 255 nous en fournit une preuve convaincante.

Les briques au moyen âge.

NOTRE collaborateur M. John Bilson publie dans le *Journal of the Royal Institute of British Architects* du 11 janvier dernier, un article intéressant sur la question de l'industrie briquetière. Il se demande si elle a pris spontanément naissance en Angleterre, ou bien si elle a été introduite par des ouvriers flamands venus dans le pays sous le règne de Edouard Ier.

M. Reginald Blomfield, dans son *Histoire de l'Architecture de la Renaissance en Angleterre*, soutient cette dernière hypothèse en se basant sur ce fait, que la première apparition d'un ouvrage en briques dans les comtés orientaux coïncide avec l'arrivée des Flamands dans la contrée, et que d'autre part il n'y a pas de preuves que les briques étaient fabriquées en Angleterre avant le règne d'Édouard Ier.

M. Bilson ne partage pas cette manière de voir et sans prouver péremptoirement le contraire, il pense que de nouvelles investigations sont nécessaires ; avant de se former une opinion définitive il faudrait procéder à une comparaison entre les premiers échantillons de briques mises en œuvre d'une part en Flandre, d'autre part en Angleterre. A première vue il n'y a pas de raison pour que les constructeurs se trouvant ici comme là dans des conditions similaires (absence de pierre de taille, et existence de bonne argile) n'aient pas été conduits naturellement les uns comme les autres à la fabrication et à l'emploi de pierres artificielles en terre cuite.

S'il est vrai que le mot brique se rencontre pour les premières fois dans la littérature anglaise

vers 1437, ainsi que le note M. Ralph Nevill, cela provient de ce que la chose était désignée avant cette époque par le mot « tile », tuile plate, et l'on mettait en œuvre bien avant cette date des carreaux en terre cuite pour couvrir les toits (thack-tiles) et pour maçonner les murs (wall-tiles), les premiers coûtant le double des seconds, ainsi qu'il résulte des comptes d'archives de Hull, Beverley et York. Cette ancienne dénomination a été conservée d'ailleurs dans le Nord de l'Angleterre jusqu'à la fin du XVIe siècle.

Dès 1303, la municipalité de Hull possédait sa propre briqueterie, ce qui prouve que dès lors des briques étaient fabriquées en Angleterre et ne devaient pas être importées. Il est probable que ce sont des matériaux provenant de cette briqueterie, qu'on voit encore dans le transept de l'église de la Ste-Trinité à Hull (premier quart du XIVe siècle) où elles mesurent :

de $0^m,229 \times 0^m,111 \times 0^m,052$
à $0^m,248 \times 0^m,121 \times 0^m,054$

Les briques employées dans le chœur de cette église (second quart du XIVe siècle) mesurent $0^m,26 \times 0^m,127 \times 0^m,056$

Celles des voûtains de la nef de la collégiale de Beverley (second quart du XIVe siècle) ont environ $0^m,267 \times 0^m,133 \times 0^m,05$ et celles dans la « North Bar » (porte du nord de la ville) de Beverley ont les mêmes dimensions.

La « Chapel Barn » à l'abbaye cistercienne de Coggeshall (Essex) est une construction datant du milieu du XIIIe siècle ; les croisées et pieds-droits des fenêtres sont exécutés en briques moulurées, d'un profil bien anglais. Les briques non moulurées mesurent $0^m,254 \times 0^m,15 \times 0^m,05$.

Nous ajouterons que des comparaisons s'imposent avec de vieilles briques des Flandres, et il est intéressant de signaler, que par les soins avisés de Mgr F. Bethune et de son neveu l'ancien Gouverneur de la Flandre Occidentale, on a formé, au Musée d'Archéologie de Bruges une importante collection d'anciennes briques flamandes de provenances diverses, en vue de futures restaurations et de l'étude de l'importante architecture en briques de Flandre. Il est de toute évidence que ce point de comparaison ne peut pas être négligé.

L. C.

Godefroy de Claire, orfèvre.

MONSIEUR A. Bonnet signalait récemment aux Antiquaires de France (1) un tabernacle de l'église de Gault-le-Forêt (Marne), sur lequel ont été clouées des plaques d'émaux champlevés provenant apparemment d'une chaire ancienne. On y voit figurer l'Eglise, le Synagogue et les Apôtres.

Il y reconnaît des produits de l'école mosane et de l'atelier de Godefroy de Claire.

L'ancien Directeur de notre *Revue*, M. Jules Helbig, a retracé dans son dernier ouvrage, l'*Art mosan*, la vie de cet artiste, qui passait en son pays pour le plus habile orfèvre connu dans le monde entier. Durant vingt ans, il parcourut les pays étrangers, y façonnant des chaires et autres ouvrages. C'est en 1173 qu'il revint à Huy, sa ville natale ; il fit pour l'église de cette ville une fierte, un encensoir et un calice d'argent ; pour celle du couvent de Neufmoustier, il cisela un fermail de chape d'un travail merveilleux, qu'il lui offrit ; il avait renfermé dans le joyau la relique de saint Jean-Baptiste qu'Almaric, évêque de Sidon, lui avait donnée, lors d'un voyage de l'artiste en Palestine, en récompense de vases d'argent fabriqués par lui. Il fut reçu comme chanoine de ce monastère, et y prit l'habit en 1174.

A la fin de sa carrière d'artiste, Godefroy de Claire fit deux châsses pour l'église d'Huy, celle de S. Donatien, et celle de S. Mengold, qui existent encore. On croit qu'il fut employé à la cour d'Allemagne, sous les empereurs Lothaire II et Conrad III, ce qui lui permit de se familiariser avec les procédés techniques introduits au pays rhénan par les maîtres byzantins.

On attribue à l'atelier de Godefroy de Claire des monuments importants pour l'histoire de l'émaillerie romane, par exemple, le chef-reliquaire de saint Alexandre (1145) conservé au musée du Cinquantenaire à Bruxelles, le retable de Stavelot (vers 1150) en grande partie détruit, la châsse de saint Héribert, à Deutz (vers 1155), celle de S. Servais, à Maestricht (vers

1. Séance du 23 février 1907.

1165), deux triptyques de la collection Dutueil, le reliquaire des bras de Charlemagne, au musée du Louvre (1166-1170), deux triptyques, l'un à Trèves (vers 1150) et l'autre dans la collection Walz, à Hanace, une croix à Charlottenburg, (vers 1155). L. C.

Chaînages en ossements.

LES constructeurs appellent chaînage le procédé qui consiste à réunir à l'aide d'agrafes les pierres d'une même assise de la maçonnerie d'un edifice, pour assurer la liaison de l'ensemble dans un plan horizontal. Pareils chaînages sont répétés à certains niveaux ; les *chaînages* préviennent les lézardes, de même que les *ancrages* s'opposent aux hors d'aplomb. Les anciens réalisaient cette liaison à l'aide de crampons, ou d'agrafes, qui étaient parfois en bronze, parfois aussi en fer, et qui était scellés au plomb, au soufre, au platre, au ciment (1). Or, il est assez intéressant de noter, que les meilleures de ces agrafes sont encore celles qui sont formées *d'os de moutons*.

Chaînage en ossements.

M. F. de Mély a trouvé le fait assez remarquable pour être signalé aux *Antiquaires de France*, comme ayant été rencontré à la cathédrale d'Angers par M. le comte de Farcy. M. Bivet, en effet, a fait connaître naguère, que les panneaux de certaines galeries de l'église angevine étaient liés à l'aide d'os cimentés. M. de Mély rapporte à cette trouvaille un passage de Bellini, dans ses *Études sur Pérouse*, où cet auteur parle d'ossements trouvés dans les murailles de l'hôpital, ainsi que dans les murs de la forteresse Paolina, élevée par Paul III, en 1540 ; il se refuse d'ailleurs à y voir le résultat d'une superstition.

1. V. Rondelet, *Traité de l'art de bâtir*, 1838, t. II, p. 20.

Il a bien raison, ce mode de liaison se pratiquait couramment au moyen-âge, et il n'a jamais été abandonné Il y a treize ans qu'on signalait dans nos colonnes le cas de la flèche de la cathédrale de Séez, scellée au moyen-âge à aide d'os de moutons (1).

Nous venons de voir que ce procédé était encore usité au XVIIe siècle. Il y a quelque vingt ans, on le proposait pour la restauration de l'église de Saint-Pierre de Gand (2).

M. A. Vaillant rappelait naguère dans *L'Architecture* (3) une note du capitaine Vasion, communiquée en 1810 à la *Société d'encouragement pour l'industrie nationale*. Il y est question des meilleurs moyens de lier les pierres dans les travaux à la mer, où les agrafes en fer, par suite de leur oxydation, font éclater les pierres. On a recouru à l'emploi comme agrafe du tibia de bœuf, qui offre une résistance excellente.

« L'expérience a confirmé les résultats présumés par l'analogie dans plusieurs ouvrages exécutés ainsi depuis un grand nombre d'années à Saint-Martin, en l'île de Ré, ainsi qu'à La Rochelle. La solidité qu'ils conservent encore prouve que l'emploi des agrafes en tibia de bœuf réunit à la force une inaltérabilité à l'épreuve du temps. Le scellement au soufre a été reconnu le meilleur. » L. C.

Le Christ de Jacques de la Baerze (4).

LE nom de Jacques de Baerze ou de la Baerze, sculpteur de Termonde, est loin d'être aujourd'hui un nom inconnu dans l'histoire de l'art. La commande du duc Philippe le Hardi pour sa chapelle de Champmol, commande dont les circonstances nous ont été relevées par des textes irréfutables et dont le résultat, par un hasard merveilleux, n'a pas été perdu, en même temps qu'elle nous prouve sa célébrité parmi ses contemporains, lui assure de nos jours une juste renommée. De

1. Voir *Revue de l'Art chrétien*, 1894, p. 71.
2. V. *Bull. de la com. prov. de la com. des Monuments*, année 1900, p. 173.
3. V. A. Vaillant, *L'Architecture*, n° 1, 25 février 1905.
4. Cet article est le texte d'une communication faite par M. Pau Vitry au *Congrès archéologique de Gand* en août 1907.

nouveaux documents viennent d'être mis au jour qui nous renseignent un peu davantage sur sa carrière et son activité dans sa patrie. Par malheur, aucune des sculptures qu'il y exécuta ne s'est conservée ou n'a été identifiée jusqu'ici. Peut-être l'avenir nous réserve-t-il quelque surprise en cette matière : car il serait bien étrange que son œuvre, qui dut être considérable, ait disparu tout entier.

En tous cas, il n'en est que plus intéressant de connaître en détail les deux seuls ensembles qui nous renseignent de façon indubitable sur sa

Christ en bois peint, par Jacques de la Baerze. (Appartenant à M. Marcel Iliny.)

manière ; nous voulons parler des deux retables conservés aujourd'hui au musée de Dijon, et dont nous rappelions l'origine tout à l'heure. Or, un morceau capital détaché jadis d'un de ces ensembles et ayant passé de mains en mains pendant près d'un siècle, vient de se retrouver. Il est d'autant plus important de le signaler et de l'étudier soigneusement que, non seulement, il complète un ensemble illustre et d'un haut caractère d'art, mais qu'il offre, sur un thème

iconographique des plus fréquents, un type si particulier qu'il pourra peut-être servir de point de comparaison pour identifier telle œuvre encore méconnue de Jacques de la Baerze.

Il s'agit du Christ en croix qui figurait jadis dans la partie centrale du plus grand des retables, celui dont les vantaux portent sur leurs revers les fameuses peintures de Melchior Broederlam d'Ypres. Cette partie centrale représente, comme on le sait, la Crucifixion entre une Adoration des Mages et une Mise au Tombeau, le tout en figurines de haut relief, presque de ronde bosse, en bois peint et doré.

Les bâtiments de la Chartreuse de Champmol furent vendus peu après 1789 ; mais les retables furent exceptés de la vente et transportés à la cathédrale de Dijon ; ainsi que les tombeaux des ducs de Bourgogne. Les tombeaux, réinstallés en 1791, furent démontés à nouveau en 1793, et les fragments en furent empilés dans un coin. Quant aux retables, ils furent très négligés et presque oubliés jusque vers 1819. A cette date pour le plus grand, en 1827 pour le second, ils furent réclamés par la ville de Dijon pour son musée, où l'on venait de reconstituer les tombeaux des ducs, et cédés sans difficultés par l'autorité ecclésiastique. Ils étaient alors en fort mauvais état, et la restauration en fut ordonnée aux frais du conseil général du département. C'était le temps où l'on venait aussi de restaurer et de *compléter* les tombeaux. M. de Saint-Mémin, alors conservateur du Musée, porte à la fois l'honneur et la responsabilité de cette double restauration, avec M. Saintpère qui dirigea les travaux d'architecture.

Pour les retables, et notamment pour le plus grand, on fit ajouter, dans les architectures ajourées et compliquées des couronnements, quantité de statuettes ridicules et inutiles, entre autres quatre réductions des figures du puits de Moïse (qui n'était pas encore commencé à la date où le retable fut exécuté). Le sculpteur dijonnais, Paul Buffet, est l'auteur de ces figures et des morceaux d'architecture qui furent restitués. A côté de ces réfections ou additions, on prit le parti plus heureux de remettre en place deux figures importantes qui avaient été arrachées de leur emplacement. L'une est le joli *Saint-Georges en Chevalier*, une des pièces les plus célèbres du retable. De mains en mains il était tombé dans celles d'un archiviste lyonnais qui le céda pour le Musée à M. de Saint-Mémin. Celui-ci acquit, d'autre part, de M. Joanne, archéologue dijonnais, la figure d'un des rois de l'Adoration des Mages, celui qui retire sa couronne.

Que se passa-t-il pour le Christ de la grande Crucifixion ? Nous ne saurions le dire exactement. Toujours est-il que la figure qui se voit actuellement au centre du retable est certainement une répétition de style classique, et que le sculpteur Buffet passe pour avoir eu en mains le Christ gothique que nous publions ici. Ce dernier est du reste sensiblement plus grand que le modèle banal qui l'a remplacé. L'écartement des bras de clou à clou, par exemple, est de 0,153 m. dans la figure en place et de 0.165 m. dans la figure déplacée. Mais il est à remarquer que la proportion des figures est loin d'être rigoureusement la même dans tout le retable, et même dans toute la scène de la Crucifixion. Le Christ original pouvait être à une autre échelle que les larrons ou que les cavaliers qui paraissent au pied de la croix. Ceux-ci ne sont pas, du reste, eux-mêmes à la même échelle que le Saint-Jean et les Saintes femmes du premier plan.

Ne serait-ce même pas cette disproportion qui aurait choqué à un moment quelconque, soit avant 1789, soit pendant le séjour à la cathédrale, soit en 1827, date de la restauration ? N'aurait-on pas aussi, à l'un de ces moments, trouvé le vieux Christ trop laid, et n'aurait-on pas eu l'idée de le remplacer par une image mieux proportionnée et plus conforme aux formules académiques en vogue ? Le style du Christ de Dijon ne permet guère de décider en faveur d'une date ou d'une autre pour son exécution. Peut-être aussi le Christ ancien, pendant la période révolutionnaire aurait-il été arraché comme emblème religieux trop caractérisé, au moment où l'on ordonnait la démolition des tombeaux, « monuments de l'orgueil féodal », pour n'en conserver intactes que les statuettes de pleurants. L'aurait-on, en ce cas, refait sous l'Empire ou sous la Restauration pendant que le retable était à la cathédrale ? Et le sculpteur Buffet aurait-il respecté cette restau-

ration malgré le document qui lui était revenu entre les mains? Dernière hypothèse, enfin : le document lui serait-il parvenu trop tard, une fois qu'il aurait lui-même modelé et mis en place un Christ nouveau?

Quoi qu'il en soit, nous savons par une tradition vraisemblable que c'est de P. Buffet que son élève, le sculpteur Dameron, qui fut plus tard professeur à l'École des Beaux-Arts de Dijon et mourut en 1900, reçut l'objet qui nous intéresse. Madame veuve Dameron, qui est morte en 1906, avait gardé le Christ quelque temps après la mort de son mari, puis l'avait vendu à une personne de qui le tient le propriétaire actuel.

Ce qui est certain également, c'est que le style même que manifeste la figure, son aspect, la qualité des dorures et de la polychromie dont elle est revêtue, la rapprochent absolument des autres figures du retable. Bien plus, le type de la tête, qui est tellement caractéristique avec son grand nez fort et rond du bout, avec ses grosses moustaches, sa bouche tombante et son menton ravalé, est identique à celui que nous offre le Christ au tombeau, du groupe voisin. La couronne d'épines même, formée d'un fort lien régulièrement tressé, est tout à fait semblable. Enfin l'anatomie si curieusement soignée, d'une recherche de réalisme si frappante, se retrouve dans une des figures de larrons encore en place (la seconde paraît aussi refaite, ou tout au moins douteuse). Toutefois cette figure du larron est moins soignée et témoigne d'une moins rare maîtrise ; le partipris cependant en est très analogue.

En somme, la tradition, la proportion de la figure, la qualité technique de son exécution, et surtout le style qui s'y manifeste, les recherches qui s'y font jour, le type obstinément pousuivi, tout concourt à assurer au fragment l'origine que nous lui avons assignée dès l'abord.

Le temps est passé malheureusement où M. Saint-Mémin recueillait sans bourse délier, ou pour un prix infime, les morceaux détachés du retable ou des tombeaux, et pouvait ainsi rendre ces *membra disjecta* à leur ensemble. On sait tels pleurants, dont l'origine dijonnaise est à peu près certaine, et qui ne rejoindront jamais la pompe funèbre du duc Philippe. Les collections ou les musées qui les détiennent aujourd'hui ne les abandonneront pas plus que le British-Museum les marbres du Parthénon. De même, hélas! y a-t-il peu de chance maintenant pour que le Christ de Jacques de la Baerze aille reprendre sa place au musée de Dijon. Quelque regret que nous en ayons, c'est une raison de plus pour nous, de nous attacher à son étude passagère et de nous féliciter d'en pouvoir conserver ici une image fidèle.

En dehors même des occasions d'identification et d'attribution probable qu'il peut nous fournir, ainsi que nous indiquions en commençant, c'est une œuvre d'art de premier ordre, qui nous prouve, au plus haut point, la qualité de l'imagier ; c'est aussi une œuvre typique, qui marque une date dans l'histoire de l'art dans les Pays-Bas et dans l'Europe tout entière. Il faut bien songer que nous sommes aux environs de 1391, que l'œuvre est datée à quelques mois près, que la glorieuse série des ateliers brabançons et flamands est à peine ouverte et que voici déjà, dans cette figure tragique de l'*Homme* de douleur, que tant d'autres imagiers recommenceront dans la suite, un véritable chef-d'œuvre de réalisme précis, serré, minutieux, où le torse amaigri, les bras et les jambes nerveux, la tête d'un naturalisme presque vulgaire, trahissent une étude patiente et acharnée de la nature, et une volonté de style individuel qui renonce à toute convention, à toute formule, à toute noblesse et à toute sérénité, uniquement pour poursuivre l'âpre vérité. Il y a là des indications précieuses, et des réalisations aussi qui sont véritablement d'un précurseur.

P. VITRY.

Notes. — La plupart des renseignements que nous possédions jusqu'ici sur Jacques de la Baerze ont été mis au jour par Mgr Dehaisnes dans son *Histoire de l'art dans les Flandres*, etc. (1896), pp. 503-507. — Pour l'histoire du retable de Dijon, on en peut trouver les éléments dans le *Catalogue historique et descriptif du musée de Dijon*, éd. 1883, n° 1420, et dans le *Catalogue raisonné du musée du Trocadéro*, par Courajod et Marcou (XIVe et XVe siècles), n° 676.

Nous devons enfin remercier ici notre collègue et ami M. J.-J. Marquet et Vasselot, attaché au musée du Louvre, de la communication de précieuses notes prises par lui à Dijon lors d'une confrontation du Christ original avec l'ensemble du monument dont il provient.

La tour de l'Oud Hof à Bruges.

ARMI les anciens monuments dont Bruges s'enorgueillit à juste titre, la tour de l'ancienne Gilde des arbalétriers de St-Georges, appelée « *Het oud Hof* », occupe une place honorable. Outre son mérite architectural elle constitue en effet le dernier reste d'une de ces institutions bien flamandes et d'antique origine, nombreuses autrefois, et qui, sauf la Gilde des archers de St-Sébastien, n'existent plus qu'à l'état de souvenir.

La Gilde de St-Georges n'était pas des moindres : s'il faut en croire son chroniqueur (1) elle aurait été fondée au XIIIe siècle et réorganisée en 1400 ; depuis lors elle n'aurait connu que des jours glorieux, se distinguant aux concours de tir qui se donnaient aussi bien en Hollande et au Nord de la France que dans les villes de la Flandre ; les princes et les rois seraient venus prendre part à ses tirs. Ainsi, dit notre auteur, en 1656 Charles II roi d'Angleterre, qui avait fui à Bruges les guerres civiles, participa à un tir solennel avec son frère le duc de Glocester et une suite de nobles seigneurs.

La vue cavalière de la ville, gravée en 1562 par Marc Gheeraert, nous donne une idée des anciens locaux de la Gilde (voir *fig. 1*) : ils comprenaient une chapelle dédiée à S. Pierre et consacrée en 1493. Un escalier voûté renfermé dans une tour, donnait accès aux étages et était couronné par un campanile en bois. Au dessus de la porte était représentée en sculpture la légende de S. Georges (1).

L'hôtel et la tour avec son escalier voûté, construits de 1510 à 1513, méritent d'être vus dit M. W.-H. James Weale dans son : « *Bruges et ses environs* (2). »

La Gilde fut dissoute en 1872 et ses biens dispersés (3).

Les bâtiments furent achetés par l'Etat, démolis et remplacés par une école normale construite sur les plans de M. De la Censerie. « La tour d'escalier est restée debout », nous apprend une revue locale, « grâce à M. l'échevin Ronse, à MM. Van den Abeele et De la Censerie, et aux efforts de la Société d'archéologie. » Elle devait être restaurée (4).

Les plans de M. De la Cencerie furent adoptés en Mars-Avril 1879 (5). Le tracé de la rue fut modifié en ce sens, que la tour, qui était accolée à la façade intérieure de l'*Oud Hof*, se trouve maintenant à front de rue ; elle ne fut pas incorporée aux nouveaux bâtiments, mais resta isolée quoique enserrée de deux côtés (voir *fig. 2*) ; l'intention de l'englober dans la nouvelle construction est évidente : à chaque étage de celle-

Fig. 1. — Le Oud Hof en 1562, d'après le plan de Marc GHEERAERT.

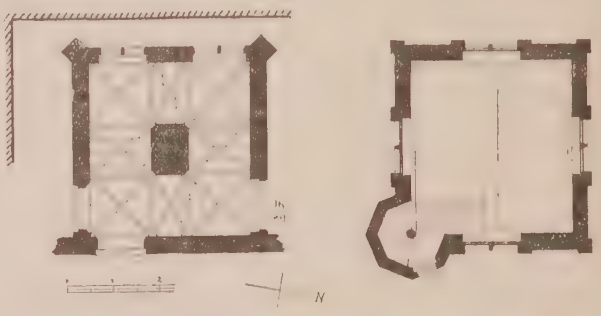


Fig. 2. — Plan du rez-de-chaussée et du dernier étage.

1. Jos. van Praet, *Jaer-boek der keizerlijke en koninglijke hoofdgilde van den edelen ridder Sint-Joris in den Oudenhove binnen de stad Brugge.* — Brugge, Jos. Van Praet, 1786.

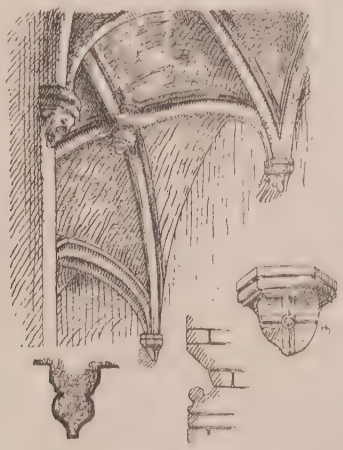
1. *Rond den Heerd*, II. 1867, p. 164.
2. *Bruges et ses environs.* Troisième édition, 1875, p. 246.
3. Les archives passèrent à la ville ainsi qu'une partie des tableaux ; les « Amis du Musée » de Bruges viennent d'acquérir un tableau de Van Oost, représentant la légende de S. Georges et provenant de la gilde. — Le médailler a disparu. (Voir le journal *La Patrie*, 28 décembre 1907.)
4. *Rond den Heerd*, XIV. 1879 p. 168.
5. *Bulletin des comm. royales d'art et d'archéologie*, 18me année 1879, p. 106.

ci une baie de porte attend le pont qui doit la relier à la tour.

Or, voilà plus de vingt-cinq ans que cet état perdure : l'effet général de la belle conception de M. De la Censerie en pâtit ; certaines maçonneries d'attente souffrent d'infiltrations; et les Brugeois déplorent de voir cette tour monumentale et historique abandonnée. On peut craindre de la voir se ruiner davantage. C'est pourquoi nous en donnerons la description architectonique.

*
* *

Elle offre un plan (voir *fig. 2*) légèrement barlong et renferme un escalier en pierre de $1^m,30$ d'emmarchement à deux révolutions autour d'un noyau en briques ; celui-ci offre $1^m,13$ de côté sur $0^m,85$. Des volées de cinq, quatre et trois marches sont séparées par des paliers.



ig. 3. — Vue d'une travée rampante. — Divers détails.

Du second palier d'arrivée deux marches mènent à une petite salle occupant la grande moitié de la tour ; une autre marche conduit à la tourelle construite à l'intersection des murs Est et Sud, renfermant un escalier à vis en bois ; par cet escalier on accède à deux salles superposées qui ont conservé intactes leurs poutres et lambourdes en chêne et quelques-unes de leurs solives ; les poutres ont des semelles moulurées. La première de ces salles est éclairée par trois fenêtres à meneau central ; la seconde par quatre fenêtres plus grandes, bouchées actuellement.

Retournons à l'escalier : les deux premiers paliers et la seconde volée sont supportés par une voûte en berceau ; les volées et paliers suivants, par une voûte d'ogives sans formerets. Une partie de la petite salle à laquelle aboutit le grand escalier est supportée par des voûtes analogues ; le solivage de l'autre partie est apparent au-dessus de l'avant-dernière volée et du

Fig. 4. — Ensemble de la tour.

palier de repos qui la précède. Des fenêtres de dimensions variées éclairent cette partie de la tour.

Les quatre angles du noyau sont abattus en un large chanfrein dans lequel sont maçonnées

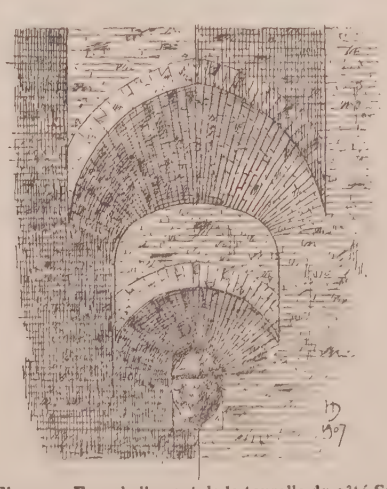


Fig. 5. — Encorbellement de la tourelle du côté Sud.

les consoles qui recoivent les différentes nervures ; ces consoles présentent un écusson aux armoiries de la Gilde ou d'autres ornements que le badigeon ne permet pas de distinguer (v. *fig. 3*).

L'effet des voûtes est des plus jolis (v. *fig. 3*) : elles se composent alternativement d'une travée

horizontale et d'une travée rampante, suivant l'évolution de l'escalier. Les doubleaux et diagonaux décrivent des arcs (voir *fig. 3*) à quatre centres, et se rencontrent en une clef ronde un peu pendante et sculptée.

Dans le noyau est ménagée une rampe exécutée d'une manière très ingénieuse au moyen de briques moulurées courantes, savoir : une brique à boudin et une brique chanfreinée posées sur champ, raccordées par une brique posée à plat. (voir *fig. 3*).

L'extérieur du bâtiment est plutôt simple : (voir *fig. 4*) les murs construits en briques de couleurs mélangées (rouge, jaune et rose) et mesurant $0^m,185 \times 0^m,09 \times 0^m,05$, ont des fenêtres à linteau surmonté tantôt d'un arc de décharge à fleur de mur, tantôt d'un tympan à arc surbaissé. La tour est soutenue du côté Ouest par deux contreforts posés sur angle et montant

Fig. 6. — partie sculptée de l'encorbellement.

jusqu'à mi-hauteur de l'avant-dernière salle ; ils offrent quatre ressauts ; les glacis en briques sont terminés par une moulure à gorge en pierre blanche ; les deux étages inférieurs des contreforts sont évidés par une arcature en cintre brisé redenté, exécutée en briques.

L'encorbellement de la tourelle d'angle mérite toute notre attention. Sur le mur Est l'amortissement se fait au moyen de moulures en retrait taillées dans la pierre blanche, tandis que du côté Sud l'angle que forment les deux murs est racheté par une trompe saillante des plus intéressantes et que reproduit notre dessin. (voir *fig. 5*). Le retrait inférieur se compose d'un corbeau sculpté en pierre blanche, représentant à la partie supérieure un hibou, à la partie inférieure un homme nu se jouant parmi des rinceaux. (voir *fig. 6*)

A la hauteur de la dernière salle, le parti architectural change. En 1495 les Biscayens avaient construit à Bruges un luxueux hôtel en style de la Renaissance : c'était le premier échantillon du nouveau style, qui dut lutter pendant plus d'un siècle encore avant d'avoir obtenu droit de cité. Dès ses débuts cependant il connut de chauds partisans tels que Lancelot Blondeel, l'architecte-peintre qui, en 1529 projeta et dirigea l'exécution de la fameuse cheminée du Franc. Or cet artiste a peint pour la Gilde de S. Georges un tableau représentant la légende de leur saint patron (1) ; cela nous prouve que les confrères tenaient le peintre en estime ; ce tableau, comme la plupart de ceux du maître, est entouré d'ornements architecturaux en style de la Renaissance. Serait-ce l'autorité de Lancelot Blondeel qui aurait convaincu les confrères d'abondonner le style gothique et d'achever la tour dans le style nouveau ? Toujours est-il que le dernier étage est construit en style de la Renaissance : la tour est cantonnée sur chacune de ses faces de quatre pilastres en briques dont deux servent de pied droit à une fenêtre à linteau et à croisillon ; les chapiteaux et bases en pierre blanche sont moulurés très simplement. Ces pilastres posent sur un entablement dont la frise est exécutée en briques. Une seconde architrave surmonte les pilastres et est soutenue entre ceux-ci par des corbeaux carrés en pierre blanche. Le reste de l'ordonnance a disparu.

* * *

Nous nous trouvons donc devant un monument très intéressant dont le maintien et la remise en état semblaient garantis par une décision prise en 1879, par la Commission royale des monuments. Mais voilà, que les journaux annoncent que cette décision a été rapportée et que la démolition de la vénérable tour est décidée (2).

* * *

1. Ce tableau se trouve actuellement au musée de la ville.
2. La *Revue de l'Art chrétien* a inséré cet entrefilet dans son n° de Novembre p. 429.

Tout espoir serait-il perdu ? Nous ne pouvons le croire : les amis de l'art nombreux à Bruges protestent (1). La société d'archéologie, qui a pu sauver l'intéressante tour en 1879, doit avoir fait le même effort généreux. Espérons que la description architectonique du monument que nous venons de donner contribuera à faire réfléchir les autorités intéressées et à faire rapporter toute décision tendant à la destruction de la tour.

On prétexte « l'état de délabrement de la bâtisse » ; est-il bien réel ?

Nous croyons pouvoir répondre négativement. Il est vrai que les eaux pluviales mal recueillies ravagent les maçonneries et attaquent les fondations ; cependant la tour a vaillamment résisté et n'offre aucun tassement appréciable malgré l'arrachement de la base d'un des contreforts (2).

L'état intérieur est celui d'un bâtiment inoccupé depuis un quart de siècle ; les marches sont recouvertes de pierres lancées par les gamins à travers les fenêtres dégarnies de châssis ; un seul voûtain est défoncé ; certains claveaux des nervures sont tombés ; les murs sont recouverts de multiples couches de badigeon ; les gîtes des plafonds des petites salles supérieures ont en partie disparu, et c'est tout !

*
* *

Bruges se doit de remettre en honneur cet intéressant vestige ; si même aucun souvenir historique ne s'y rattachait, l'intérêt architectural suffirait à lui seul pour le faire respecter.

Nous espérons qu'il en sera ainsi.

Décembre 1907. H. H.

1. Notamment dans *La Patrie*.

2. La partie inférieure de la façade Est paraît négligée : c'est en effet un mur intérieur qui est devenu extérieur par suite des travaux de voirie cités ci-dessus. L'état de ce mur est le même qu'il était il y a 25 ans ; seulement l'enduit s'est détaché à plusieurs endroits : c'est un mur négligé et non délabré. La tour a été couverte provisoirement (il y a 5 ans !) par un abri qui a très bien fait son office.

Correspondance.

France.

La belle série d'études que M. G. Sanoner publie dans nos colonnes sur les figurations de la vie de Jésus-Christ sculptées dans les portails d'églises, a excité l'intérêt de beaucoup d'archéologues versés dans l'iconographie chrétienne ; c'est ce qu'attestent les nombreuses communications que nous recevons à leur sujet. C'est ainsi qu'aujourd'hui, à propos de croix figurées dans les portes, citées par notre collaborateur [1], M. l'abbé Alix, curé de Biéville (Calvados) nous signale une intéressante porte, pouvant dater du XIe siècle, dans l'église de St-Martin de Fontenay (Calvados) : le tympan de cette porte, très grossièrement sculpté, montre une croix en tau entre deux croix de St-André. Cette forme de croix est exceptionnelle sur une porte d'église, et dans l'article sus visé, M. G. Sanoner a même écrit qu'il n'en connaissait aucun exemple : il est vrai que, traitant le sujet de la Crucifixion, il avait surtout en vue, non pas les croix nues employées comme motifs d'ornementation, mais bien les croix portant le corps du Christ.

Ce curieux morceau d'architecture, très peu connu, méritait cependant d'être signalé et nous remercions vivement M. l'abbé Alix de son intéressante communication.

Biéville par Benville, le 1er déc. 1907.

Monsieur,

Permettez-moi de vous dire que j'ai trouvé cette croix en Tau sur une petite porte romane très simple à Saint-Martin de Fontenay, Calvados (canton de Bourguebus).

Au côté nord de la nef, dont les murs sont en arêtes de poisson et peuvent remonter au XIe siècle, se trouvent les restes d'une petite porte romane dont le linteau formé d'une seule pierre porte des moulures. Au milieu se trouve une croix en forme de Tau. De chaque côté de ce Tau se trouve une croix de saint André, comme vous le montre la vignette ci-jointe. Le dessin de cette pierre n'est pas très régulier.

Ceci est une petite exception, mais cependant, elle me semble intéressante à signaler. C'est ce que je fais croyant vous intéresser.

Veuillez agréer, Monsieur, avec le désir que j'ai eu de vous être agréable, l'hommage de mes meilleurs sentiments.

Fr. Alix.

Déjà Monsieur le chanoine Ply nous a signalé une dérogation à la règle rappelée par M. Sanoner, qui veut que le Soleil soit figuré à la droite (objective) et la Lune à la gauche du Calvaire. Ce vénérable correspondant nous écrit la nouvelle lettre qui suit :

Laon, le 15 décembre 1907.

Monsieur le Secrétaire de la *Revue de l'Art chrétien*,

Je vous ai adressé une observation relativement à la place occupée par le Soleil et la Lune dans les Crucifixions. L'auteur de l'article que j'ai critiqué dit que ces deux astres sont toujours placés *au-dessus des bras horizontaux* de la croix. « Nous ne connaissons à cette règle, ajoute-t-il, qu'une dérogation, etc. »

Je vous en ai signalé une seconde. Permettez-moi de vous en citer plusieurs autres. J'ai sous les yeux une gravure sur bois d'Albert Dürer, datant de 1498 ou environ et faisant partie de sa *Grande Passion*, où l'on trouve les astres, non pas au-dessus des bras de la croix, mais au bout et en dehors des bras horizontaux de la croix, et tellement en dehors que leurs rayons ne l'atteignent pas. Vous pouvez vérifier dans « Dürer », p. 260, qui vient de paraître chez Hachette.

Dans le même volume, on rencontre la reproduction d'un crucifiement du même artiste, dont l'original est au Cabinet des Estampes de Berlin avec le Soleil et la Lune en dehors et aux bouts

1. V. *Revue de l'Art chrétien*, année 1907, p. 156.

des bras horizontaux de la croix de N.-S. exactement au-dessus du dos des deux larrons (1).

J'ai trouvé récemment, au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, une autre exception dans le triptyque des Sforza attribué, par les uns à Bugatio, par les autres à Roger Van der Weyden. Là le Soleil et la Lune se découvrent dans deux nuages, de chaque côté, mais éloignés de la croix et plus bas que les bras même du divin Crucifié.

Au même musée, dans une crucifixion provenant d'Attighen, le Soleil et la Lune se trouvent dans un nuage qui monte derrière la croix.

La châsse de S. Aignan (émail de Limoges et du XIIIe siècle) conservée au trésor de la cathédrale de Chartres, présente une autre particularité. Le soleil à droite et la lune à gauche sont tenus par deux anges placés derrière et au-dessus du bras transversal de la croix.

Enfin l'éditeur de la *Revue de l'Art chrétien* pourrait m'en vouloir, si j'omettais de signaler à ses lecteurs une autre exception que vous trouverez vous-même au frontispice d'un des beaux ouvrages qu'il a fait paraître ; je veux dire *Le Crucifix* du R. P. Hoppenot.

Tous ceux qui connaissent les livres liturgiques de la maison Desclée savent avec quel soin ses artistes ont étudié l'art ancien, pour reproduire ces vieux types dans leurs modernes illustrations, et dès lors, on aurait tort, même au point de vue archéologique, de ne pas tenir compte, sous prétexte qu'elle date d'hier, de l'exception que ce livre nous fournit quant à la place du Soleil et de la Lune dans les crucifixions (2).

Dans le frontispice que je vise, ils sont bien situés, le Soleil à droite et la Lune à gauche de Notre-Seigneur ; mais les deux astres sont placés très bas sous les bras du crucifié et même sous les bras de la croix où il est attaché.

Est-il téméraire de croire que, devant ces exceptions, auxquelles je pourrais sans doute en ajouter d'autres, si j'avais le temps de me mieux documenter, la règle donnée comme générale s'effrite quelque peu ? Je suis loin de nier pourtant que, dans la sculpture, le Soleil et la Lune occupent le plus généralement les places indiquées par le savant auteur de l'article auquel j'ai la témérité de m'attaquer ; mais au lieu d'employer le mot *règle* j'emploierais celui *d'usage* qui ne suppose pas, comme celui de *règle*, des lois fondées sur des principes, ou du moins sur des raisons d'ordre théologique, mystique ou historique. Je sais bien que sa *règle générale* s'appuie sur ce que le Soleil dans les crucifixions représente le Nouveau-Testament et la Lune l'Ancien-Testament. Mais c'est peut-être de cette affirmation que vient la difficulté qui nous sépare, et, pour le dire franchement, je crois qu'elle est, sinon téméraire, du moins quelque peu fantaisiste. Car ni dans la Sainte-Écriture, ni dans les commentaires les plus autorisés, je n'ai trouvé que le Soleil fût l'image allégorique du Nouveau-Testament et la Lune celle de l'Ancien. J'y trouve bien, dans le Soleil, l'image et le symbole de Dieu, de sa Justice, de son Éternité et de sa Véracité, l'image du Christ, de la Sainte Vierge de la sainteté, du sacerdoce et de la royauté, de la Charité et de la Vérité qui éclaire le monde ; mais du Nouveau-Testament, non. De même pour la Lune. Elle symbolise la Sainte Vierge, l'Église, l'Inconstance et la Mortalité humaines, mais rien ne me dit que la Lune représente l'Ancien-Testament.

Je ne conteste pas que les deux Testaments n'aient été représentés, le nouveau par le Soleil, à cause de sa lumière plus grande et l'ancien par la Lune, pour la raison contraire ; mais lorsqu'on les mettait en parallèle, pour les comparer l'un à l'autre. Or dans les crucifixions est-ce le cas ? L'intention même des sculpteurs, des graveurs et des peintres était-elle de montrer que J.-C. était mort pour tous les hommes, pour ceux qui l'avaient précédé, comme pour ceux qui l'ont suivi ? S'il en était ainsi le Soleil et la Lune seraient, mieux que nulle part ailleurs, sous les bras du Christ, d'où découle le Sang rédempteur, et le frontispice du *Crucifix*, dont j'ai parlé plus haut, me paraîtrait un modèle à suivre.

Que les archéologues supposent aux artistes anciens et surtout aux imagiers du moyen-âge une grande dose de mysticisme, que n'exclut pas leur indéniable réalisme, je ne m'y oppose point :

1. Cette gravure qui daterait de l'an 1500 a une réplique au même cabinet de Berlin. Deux autres se trouvent aux Estampes de Dresde.

2. Il ne faut tenir pour responsable que l'auteur du livre, de ce que nous considérons toujours, n'en déplaise à notre vénéré correspondant, comme une irrégularité iconographique (N. de la R.).

on ne prête qu'aux riches. Mais l'enthousiasme que soulèvent leurs œuvres n'excède-t-il pas jusqu'à leur prêter des idées et des intentions qu'ils n'ont jamais eues? En dehors de la question que j'ai la témérité de traiter, ne pourrait-on pas citer mille exemples de ces prêts spontanés que les architectes, les sculpteurs et les peintres ne réclamaient point de la postérité?

Quant à moi et sauf meilleur avis, je pense qu'il ne faut voir dans la représentation des deux astres, autour de la croix et n'importe à quelle place, que le souvenir historique du rôle qu'ils ont joué au moment du crucifiement et de la mort de N.-S. Jésus-Christ. Le soleil pleure, selon S. Augustin : *Solem in Christi morte lugentem. Tenebræ factæ sunt super universam terram*, selon S. Matthieu, et selon S. Luc, *obscuratus est sol.* Mais comment les ténèbres se firent-elles sur toute la terre et comment *le Soleil pleurant la mort* de son Créateur fut-il obscurci?

Les auteurs, jusqu'aux nouvelles découvertes que la science astronomique a faites depuis Copernic, se divisaient sur ce point, sans nier le miracle que tout le monde admet encore aujourd'hui. Les uns disaient : par l'effet d'une éclipse, la lune qui, étant en son plein, par conséquent au temps où elle ne pouvait passer entre le Soleil et la terre, serait venue de l'Orient se placer, à l'heure de midi, entre les deux, de manière que le Soleil ne pût envoyer sur la terre aucune lumière directe ni elle aucun rayon réfléchi.

C'est l'opinion de S. Denis l'aréopagite qui fut témoin, puis narrateur du miracle. Ce fut peut-être aussi celle du graveur de la *Médaille au Crucifix* de Liesse. Quoi qu'il en soit, et que la Lune se soit déplacée, de l'Orient ou de l'Occident, pour venir s'interposer entre le Soleil et la Terre, il paraît que l'opinion commune était pour l'éclipse, puisque, le Soleil restant en face, la Lune de profil dans toutes les images, se tourne vers lui et semble aller à sa rencontre.

S. Jean Chrysostome, Théophylacte et Euthyme pensent que le Soleil fut obscurci et que les ténèbres se firent sur toute la terre par la présence de gros et épais nuages que Dieu fit monter entre la Terre et le Soleil et que les rayons du Soleil, en plein midi, ne pouvaient traverser. C'est sur cette opinion, sans doute que les peintres dont j'ai parlé plus haut se sont appuyés, pour faire apparaître — à peine — le Soleil et la Lune dans de noirs nuages qui s'élèvent autour de la croix.

Quoi qu'il en soit de ces explications, il me semble que si les imagiers n'ont eu d'autre but que celui que je suppose [1], c'est-à-dire de rappeler le deuil pris par le Soleil au moment du crucifiement, comme ils ont introduit près de la croix les instruments de la passion pour rappeler la part qu'ils y ont prise, il n'y a plus de question à résoudre, relativement à la situation des deux astres au-dessus, au-dessous ou enfin sur les côtés de la croix. Ils les ont mis où il leur était possible ou seulement agréable de les mettre. Que le Soleil occupe le plus fréquemment la droite du Crucifié, c'est assez naturel. Il doit avoir sur la Lune la préséance, puisqu'il est le premier des astres.

H. J. Ply.

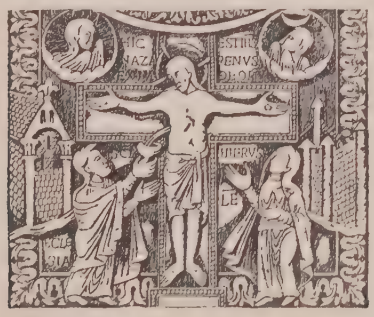
M. le chanoine Ply nous excusera de ne pas partager son avis sur les deux points qu'il soulève.

Nous considérons comme dérogations à un usage constant et traditionnel les crucifiements où le Soleil paraît à la gauche (au sens objectif) de la croix et la Lune à la droite. Notre cher et ancien ami nous cite de ce dispositif un exemple du XIIIe siècle, plus des cas non datés ou appartenant à des époques récentes où se perd la fidélité aux traditions, voire même des fantaisies toutes modernes. L'usage dont il s'agit est rationnel et s'impose comme tel. Il est incontestable que le Soleil, qui l'emporte sur la Lune comme astre

1. Mon opinion, que je ne prétends d'ailleurs imposer à personne se trouve confirmée non seulement par deux gravures d'un missel imprimé en 1896 par la Société de Saint-Jean (V. au Vendredi-Saint et avant le Canon), mais par une gravure plus ancienne, qui se rencontre dans la Bible (latin-allemand) imprimée en 1751 par les soins du bénédictin G. Cartier. Les ténèbres existent sur toute la scène, du reste très complète du Crucifiement. Le ciel est noir ; à droite du divin Crucifié, on aperçoit à peine un astre qu'on ne peut distinguer, mais autour du Christ et du bon larron on voit briller nombre d'étoiles qui éclairent plus ou moins les nombreux personnages qui s'agitent au pied des trois croix. Je ne crois pas me tromper, en voyant, dans cette gravure signée Pintz, la traduction exacte de ce passage de Phlégon, l'auteur des Olympiades : « A la sixième heure (midi) le jour s'est changé en une nuit profonde, au point que les étoiles parurent au ciel. »

et comme symbole, a sa place à la droite, qui prévaut sur la gauche, dans toutes les conventions, soit symbolistes, soit héraldistes, soit hiérarchiques.

En outre M. Ply ne veut pas voir dans les deux astres figurés au Calvaire les signes du Nouveau et de l'Ancien Testament ; libre à lui. Nous ne possédons aucun texte ancien explicite à cet égard. Nous savons seulement que les artistes du moyen âge, pénétrés de symbolisme, avaient coutume de joindre le sens mystique au sens naturel dans leurs imageries, et avec la généralité des archéologues, nous continuerons



Fragment du diptyque de la cathédrale de Tournai.

à voir ici le symbole des deux Lois, peut-être même conjointement avec d'autres signes encore, par exemple avec le chanoine Martigny, ceux des deux natures du Christ, la divine, qui brille de sa propre lumière, et l'humaine, qui n'en est qu'un reflet.

Il est si vrai que le moyen âge a voulu mettre là des allégories plutôt que des signes naturels, que dans le diptyque du XIe, siècle conservé à la cathédrale de Tournai comme aussi sur plusieurs des monuments cités par M. G. Sanoner, le deux astres apparaissent personnifiés par deux bustes humains.

L. C.

D'autre part nous recevons la lettre suivante de Mr P. Mayeur.

Bar, 1^r^ Janvier, 1908.

Honoré Monsieur,

AU cours de son étude sur la vie de Jésus-Christ, à la page 393 de la 5e livr. de la *Revue de l'Art chrétien* 1907, M. Sanoner s'exprime ainsi dans son interprétation du bas-relief d'Externstein. — « Dieu le Père, couronné du nimbe crucifère, se penche au-dessus du corps de Jésus : Il tient à la main une croix de résurrection à laquelle est attaché un large étendard. Peut-on dire qu'il s'apprête, comme au décès des Saints, à recueillir l'âme de son Fils ? Ce serait presque une hérésie, car Jésus n'a cessé d'habiter le Ciel, conjointement avec les deux autres personnes de la Trinité : pourtant il semble bien, d'après l'attitude de cette figure, que telle ait été la pensée de l'artiste bénédictin ».

A supposer que cette hypothèse soit fondée, l'artiste aurait pu sans l'ombre d'une hérésie, prêter à Dieu l'acte envisagé par M. Sanoner. De quels éléments se compose en effet le Christ ? 1°, de la deuxième personne de la Trinité ; 2°, de Jésus, d'un homme fait comme tous les autres hommes, possédant par conséquent un corps et une âme, et cette âme, évidemment, pouvait être accueillie par Dieu, à l'heure même à laquelle le Christ expirait sur le sommet du Golgotha.

Mais, est-ce bien réellement ce qu'a entendu représenter l'auteur du bas-relief d'Externstein ? Dieu, ou pour parler plus exactement, Jésus recueille l'âme des saints au moment précis où sont rompus les liens qui l'attachent au corps.

Quand le Christ fut détaché du gibet sur lequel l'avaient cloué la rage satanique du Sanhédrin et la misérable lâcheté de Pilate, il s'était écoulé un laps de temps sérieux depuis que, suivant ses propres paroles, Il avait remis son âme entre les mains de son Père.

Ce n'était donc plus le moment de faire intervenir la première personne de la Trinité dans l'épisode de la Passion étudié par M. Sanoner : l'âme de Jésus avait quitté son corps et logiquement, la présence du Père n'avait plus de raison d'être.

En second lieu, il faut remarquer soigneusement que le personnage figurant d'après M. Sanoner, la première personne de la Trinité, porte en main « une croix de résurrection à laquelle est attaché un large étendard ». Or, cette croix, la chose est bien connue des iconographes, est la caractéristique spéciale du Christ après sa mort ignominieuse. Il faut donc déduire de ce détail, que nous sommes alors en présence de Jésus lui-même, ou, pour parler plus exactement, de son âme unie à sa divinité. La personnalité entière du Christ va être reconstituée sous peu, et pour nous faire saisir le grand fait si proche de la Résurrection, l'artiste a mis en évidence l'âme de Jésus, il l'a rapprochée du corps qu'elle allait animer de nouveau, l'a fait planer au-dessus de sa dépouille mortelle, près de la croix du haut de laquelle, pleine de compassion pour l'indicible douleur de Marie, elle se penche vers Celle en qui le Verbe prit chair et semble la remercier de son incomparable amour.

D'ailleurs « tout est consommé ». Les prophéties relatives à la Rédemption ont été accomplies par le Messie jusque dans leurs moindres détails, l'empire infernal est en déroute, le péché racheté, l'homme réconcilié avec Dieu : la victoire est donc complète. Et voilà pourquoi le tailleur d'images d'Externstein a mis, à bon droit, dans la main du Rédempteur, le trophée de la victoire, l'étendard de la délivrance et le signe du salut.

Veuillez, honoré Monsieur, agréer l'assurance de ma considération distinguée.

P. MAYEUR.

P. S. Avant de clore cette lettre, permettez-moi d'y ajouter les observations suivantes suggérées en partie par le même article. Si l'interprétation de M. Sanoner était juste et si, par suite, Dieu le Père venait recueillir l'âme de Jésus, le sculpteur aurait logiquement figuré celle-ci suivant les règles admises par l'iconographie du Moyen Age: or il n'en est rien. D'autre part l'arbre stylisé sur lequel Joseph d'Arimathie s'est hissé pour atteindre Jésus n'est pas unique dans l'imagerie religieuse des vieux siècles passés. Ce détail, inspiré probablement par quelque texte apocryphe, se voit sur des ivoires byzantins antérieurs à la sculpture d'Externstein et on le trouve figuré dans le tympan si intéressant de Ste-Marie d'Oloron sur lequel je prépare un article qui paraîtra bientôt dans cette Revue. En outre, la fig. 82 de l'étude de M. Sanoner montre un sol interprété d'une façon aussi étrange qu'insolite. J'en signale un deuxième exemple sur un plat d'évangéliaire ayant figuré à l'Exposition de Paris, en 1900. Cette œuvre d'émaillerie faisait partie alors de la collection Taylor. Qu'un émailleur ait ainsi représenté d'une façon conventionnelle le sol sur lequel il dressait la croix, la chose se comprend aisément ; mais elle s'explique moins quand il s'agit d'un sculpteur et d'un bas-relief. La conclusion à tirer de ce fait, c'est que l'artiste de Silos a dû s'inspirer d'un émail pour représenter Jésus détaché de la croix. La chose a son importance et méritait d'être relevée.

Enfin et par ailleurs, l'épisode de Jésus apparaissant après la résurrection à Marie (*Revue*, 1907, 6e livr., p. 380), est-il bien une création de la piété des auteurs des mystères, et cette touchante et naturelle rencontre du Fils et de la Mère a-t-elle vraiment figuré sur la scène avant de passer au XVIe siècle, dans le domaine des arts ? — Dans le sermon, *in die Paschæ* de son *Speculum Ecclesiæ*, Honorius d'Autun s'exprime ainsi :

« Carissimos suos vino et lacte inebriavit
Quum... suis apparens... corda eorum exhilaravit.
Stellæ namque maris per quam ipse lux vera mundo claruit
De morte sua dolenti, sol de morte oriens apparuit. »

Les paroles d'Honorius dont les ouvrages forment un abrégé et comme le miroir des idées de l'époque à laquelle il vivait, prouvent avec évidence que, longtemps avant de figurer sur la scène, l'apparition du Christ à Marie était admise et enseignée par les maîtres de la pensée religieuse, tout comme les apparitions du Maître à ses apôtres et à ses disciples.

A supposer que l'art ait emprunté cette visite si naturelle et si logique à la scène, il faut reconnaître que la piété des auteurs des Mystères ne l'a pas créée : ils l'ont trouvée tout entière dans l'enseignement des docteurs, fidèles interprètes des traditions chrétiennes.

Pologne.

Goworowo, février 1908.

Monsieur le Rédacteur,

DANS les rapports de la *Commission de l'Art à l'Académie des sciences de Cracovie*, t. VIII, 1907, je trouve une notice sur le peintre Jean Gossaert, dit Mabuse, qui intéressera les lecteurs de la *Revue de l'Art chrétien*.

De récentes découvertes faites prouvent que Jean Gossaert était à Cracovie en 1494.

Dans les comptes de la cour de Weymar du temps de Frédéric le Sage *(der Weise)* se trouvent des preuves du séjour de Jean Gossaert dans cette ville. Les passages : *Johann dem niderländischer Meister* ; ... *Hansen dem niderländischer Maler*...; *dem Meister Johann*, se rapportent sans aucun doute à sa personne. Un des tableaux décrits dans ces comptes, œuvre du peintre Jean, se trouve dans la galerie de Dresde, et un autre, qui lui ressemble tout à fait par son style et son caractère, appartient au musée de Berlin. Comme ce tableau est identique, avec une peinture de la National Galery de Londres signée : *Malbodius pinxit*, on peut conclure que le peintre désigné dans les comptes susdits sous le nom de Jean, artiste des Pays-Bas, est bien le célèbre Gossaert, dit Mabuse, qui a résidé pendant quatre ans à la cour de Frédéric le Sage. Celui-ci, d'ailleurs, le chargeait souvent de missions diverses dont le but n'est pas toujours connu.

Ainsi, par exemple, nous lisons dans ces comptes.

« 1494 XIIII β an XL guldin Majster Johann Maler zu Zcerug und ein Wechselbrief gein Krackau am montag nach Margarethe » et plus loin : « XV β XIIII gl. hat Meister Johann, denselben Wechselbrief zu Kracken entpfangn. »

Ainsi le peintre Mabuse est venu à Cracovie au commencement du mois de juillet et y est resté à peu près un mois, car selon les mêmes comptes, il fut envoyé à Venise au commencement du mois d'août.

« III β XXX gl. an X guldin Meister Johann Maler zu Zcerung nach Venedig an Freitag vigilia Laurenti. »

Ici nous pouvons deviner la raison du séjour pendant un mois du peintre à Cracovie.

Il s'agissait certainement du projet de mariage de la princesse Barbe, fille cadette du roi de Pologne Casimir Jagellon et de son épouse Élisabeth d'Autriche, avec Georges, prince de Saxe, depuis appelé le Barbu.

Pour faire la connaissance de la princesse, une ambassade de la cour de Saxe, parmi laquelle se trouvait aussi notre artiste, chargé de faire le portrait de celle-ci, fut envoyée à Cracovie. Il est possible que la mission diplomatique fut confiée à l'artiste même, selon la tradition constante depuis Van Eyck, jusqu'à Rubens.

Le prince Georges, né à Misnie, l'an 1471 avait alors 23 ans, la princesse Barbe, née à Sandomir, l'an 1476, n'en avait que 16. Donc le portrait qu'en fit Mabuse devait la représenter toute jeune. Malheureusement, ce portrait est perdu. Nous en avons un autre dû au pinceau du célèbre Luc Cranach, représentant la princesse âgée de 56 ans : il date de l'an 1534.

A. Brykczynski.

Question.

UNE des salles de l'Hôtel-de-ville de Courtrai possède un plafond en bois remarquable du XVIe siècle; les semelles des poutres sont décorées de sculptures historiées allégoriques, au nombre de huit, dont les sujets, en haut relief, semblent empruntés en partie à l'Écriture sainte, en partie à des légendes médiévales.

M. H. Rousseau, conservateur du Musée de l'art monumental, au palais du Cinquantenaire, à Bruxelles, en a compris la description dans le catalogue développé des moulages de ce musée, qu'avec un soin consciencieux et une réelle érudition, il a entrepris de rédiger. Il a bien voulu nous communiquer la fiche relative à ces curieux bas-reliefs, dont le sens est jusqu'ici resté obscur, du moins dans plusieurs de ses scènes. Plus d'un de nos lecteurs en lira la description avec intérêt, et peut-être l'un ou l'autre pourra-t-il en découvrir l'interprétation complète. Nous serions heureux de la publier.

Semelles de poutres décorées, en haut relief de compositions allégoriques, probablement inspirées, pour la plupart, de fabliaux du moyen âge et qui paraissent avoir pour sujets les faiblesses, les erreurs ou les vices de l'Humanité.

1. — Au fond, sur un haut piédestal, une statuette de guerrier tenant de la main droite une lance, et de la gauche un bouclier. Au premier plan, un roi (?) qui plie le genou et lève vers elle ses mains jointes, semble l'adorer; ce personnage porte un ample manteau et un chapeau à fond plat, à large bord retroussé sur le front, et entouré d'une couronne. Derrière lui un page (?) se tient dans une attitude analogue.

Du côté droit de la scène, deux femmes lèvent la main gauche, montrant l'idole. De l'autre côté, deux autres femmes s'en éloignent avec mépris. (L'idolâtrie et la Religion). H.: $0^{m}70$. — L.: $0^{m}35$.

2.—Dans l'Eden, Adam et Ève, debout, tiennent chacun de la main gauche une feuille de vigne dont ils couvrent leur nudité. Ève offre la pomme à Adam. Au fond, l'Arbre de la Science, entre les branches duquel apparaît l'Esprit malin, sous la figure d'une femme à queue de serpent. H.: $0^{m}64$. — L.: $0^{m}18$.

3. — Au fond, un édifice avec avant-corps en faibe sailliel percé, dans le haut, d'une petite fenêtre à laquelle apparaît une tête de femme; à cette fenêtre est suspendu un panier dans lequel un homme est blotti.

Au bas, une femme assise sur un siège, désigne le panier de la main; à droite un homme et une femme, à gauche deux hommes, les uns regardant le panier, les autres s'en détournant avec des gestes ironiques.
H. : $0^{m}73$. — L. : $0^{m}35$.

4. — Un site montagneux; au sommet, une maisonnette et des arbres; tout au bas, une petite grotte.

Un homme debout, la tête haute, les yeux au ciel, la main gauche levée d'un geste énergique, la main droite (brisée) abaissée vers la terre, semble prononcer une imprécation; à sa gauche une femme le tient par son manteau et paraît chercher à le calmer. H.: $0^{m}74$. — L.: $0^{m}19$.

5.—Au fond un souverain, assis sur son trône, couronne en tête et sceptre à la main, s'entretient avec une femme, debout à sa droite; il tourne le dos à une autre femme qui porte un objet en partie brisé (une croix?) et semble faire un geste de dépit.

Les deux premiers plans sont occupés par quatre femmes qui filent; deux d'entr'elles tiennent une quenouille et un fuseau; la troisième n'a que la quenouille; la dernière, le fuseau seulement.

Ce moulage est couronné d'une étroite frise de rinceau. H.: $0^{m}78$. — L.: $0^{m}35$.

6. — Dans un site accidenté, un guerrier, couvert d'une armure, est étendu sur le sol; près de lui, un ceinturon détaché, auquel est accroché un cimeterre. Une femme appuie de la main gauche sur le casque du guerrier un morceau de bois ou de métal sur lequel elle frappe, comme pour briser le heaume (ou la tête) de ce personnage. H.: $0^{m}72$. — L.: $0^{m}19$.

7. — Au premier plan, un personnage couronné marchant à quatre pattes, une bride à la bouche, sert de monture à une femme qui le frappe avec un sceptre. Cinq personnages regardent en faisant des gestes de dérision.

Cette composition paraît inspirée du « lai d'Aristote » de Henri d'Andelys (trouvère du XIIIe siècle) ou de la nouvelle arabe : « le Vizir sellé et bridé » que ce dernier a imitée. H.: $0^{m}78$. — L.: $0^{m}35$.

8. — Un site montagneux; au sommet, une chapelle ou une petite église).

A mi-hauteur, un homme est affaissé, la tête posée sur les genoux d'une femme assise, qui semble lui panser une blessure au crâne (? la main droite de la femme est brisée). Plus bas, un jeune clerc porte un cierge (? ou un bâton?). H.: $0^{m}71$. — L.: $0^{m}19$.

Travaux des Sociétés savantes.

Société nationale des Antiquaires de France. — *Séance du 11 décembre 1907.* — M. Durand Greville attribue à Raphaël un certain nombre d'œuvres méconnues jusqu'ici et dont la plupart avaient été données au Pérugin.

M. R. Fage donne lecture d'une étude sur trois broderies du musée de Tulle. Deux de ces pièces sont d'un travail peut-être italien de la fin du XIIIe siècle ou du commencement du XIVe. La troisième est un fragment d'une broderie anglaise de la même époque.

M. Monceaux communique de la part de M. Merlin, des inscriptions chrétiennes découvertes en Afrique.

Séance du 18 décembre. — M. Dumuys entretient la société de deux peintures murales découvertes dans la Haute-Italie et où l'on avait voulu voir des portraits de Jeanne d'Arc. La prétendue Jeanne d'Arc est une Ste Catherine, au moins dans l'une de ces peintures.

M. F. de Mély fait une communication sur les artistes français et flamands du moyen-âge signalés dans l'ouvrage de Vasari.

M. Ruelle présente un crucifix en émail de Limoges du XIIIe siècle.

Séance du 8 janvier 1908. — M. Maquet de Vasselot fait une communication sur deux panneaux de vitrail du XIIIe siècle récemment entrés au Musée du Louvre et consacrés à la légende de saint Nicaise.

Séance du 15 janvier. — M. le comte de Loisne communique une lampe chrétienne antique trouvée à Royette Godault (Pas-de-Calais).

M. Durand-Greville fait diverses remarques sur la collaboration de Raphaël et du Pérugin. M. le comte Durrieu présente quelques objections.

M. É. Male communique ses recherches sur les modèles empruntés à Albert Durer et à ses imitateurs par les peintres-verriers français du XVIe siècle.

M. Monceaux communique la description de sceaux antiques découverts à Carthage par le R. P. Delattre.

Séance du 22 janvier. — Notre collaborateur M. A. Mayeux communique une étude sur l'iconographie du grand portail de Saint-Jean-le-Vieux de Perpignan.

Séance du 29 janvier. — M. Monceaux envoie trois inscriptions chrétiennes antiques découvertes en Tunisie.

M. Lauer présente un mémoire sur le béryl de Waulsort, qui porte le nom de Lothaire II et représente l'histoire de Suzanne ; il établit que ce bijou doit avoir été fait en 865 pour l'impératrice Telbèze.

M. F. de Mély communique un éperon et un collier provenant d'une tombe à char de Vitry le Français.

M. Dumuys communique les photographies d'une fresque trouvée à Fontana, en Piémont, et que l'on considère comme une effigie de Jeanne d'Arc. (V. plus haut).

Séance du 5 février. — M. l'abbé Thedenat fait don au nom de M. Baille statuaire d'une épreuve de son médaillon de Mabillon.

M. le comte Durrieu communique une note sur une miniature qu'un compte de Charles d'Angoulème, découvert par M. d'Herbomes, permet de considérer comme l'œuvre de Jean Bourdichon et de dater de 1432 à 1485.

M. le comte de Loisne communique une miniature de la duchesse de Polignac, exécutée en 1776 par Vestier.

M. M. Prou communique de la part de M. le chanoine Lucotte la reproduction d'une statue de l'église de Vanneau le Chatel (Marne), qu'on peut attribuer au XVIIIe siècle.

Séance du 12 février. — M. Enlart communique au nom de M. L. Dumuys, la photographie d'une statue de sainte Anne, acquise par le musée d'Orléans. M. Enlart fait remarquer la similitude de cette statue avec celle de Bordeaux.

M. Boinet lit une étude sur un ivoire carolingien du musée de Lyon et communique une statuette d'ivoire de sainte Anne du XVIe siècle appartenant au Dr Davaisne.

M. G. Espinas lit un mémoire sur les différents genres de tissus fabriqués en Flandre et en Artois du XIIIe au XVe siècle.

M. Monceaux présente de la part du R. P. Delattre la description de plusieurs plombs de bulles récemment découverts à Carthage.

Académie des Inscriptions et Belles Lettres. — *Séance du 13 décembre 1907.* — M. le comte Durrieu est déclaré élu membre de la Compagnie.

M. Héron de Villefosse présente à l'Académie plusieurs travaux de M. E. Vassel, parmi lesquels des « Notes sur quelques stèles puniques ».

Séance du 27 décembre. — Le R. P. Dom Besse offre, par l'entremise de M. L. Delisle, au nom de ses confrères de l'abbaye de Ligugé, un médaillon de Mabillon d'après l'exemplaire qui est conservé à la Bibliothèque Sainte-Geneviève. En acceptant cet hommage, l'Académie s'associe à la commémoration du deuxième centenaire de la mort du célèbre fondateur de la critique diplomatique.

M. P. Berger communique une inscription punique. C'est l'épitaphe de la prêtresse d'un dieu qui était inconnu jusqu'à présent.

M. Holleaux rend compte des fouilles qui, grâce à la subvention du duc de Loubat, sont pratiquées actuellement à Délos.

Séance du 3 janvier 1908. — Le P. de Jerphanion a passé plusieurs années dans les missions françaises d'Anatolie. Parlant couramment le turc et l'arménien, connaissant à fond le pays, il a pu visiter en détail les curieuses églises de cette région qu'il décrit et dont la plupart avaient échappé aux recherches des précédents voyageurs trop pressés dans leur exploration. Pendant son séjour il en a relevé le plan, copié avec soin les inscriptions encore lisibles, et photographié les peintures qui font le principal intérêt de ces chapelles souterraines monolithes.

Suivant l'usage byzantin, les parois verticales de ces églises sont occupées par des théories de saints debout, dans des poses hiératiques, traités d'une manière uniforme, d'après des modèles immuables.

Il était urgent de faire le relevé de ces peintures et de ces inscriptions qui sont exposées tous les jours à disparaître.

Séance du 17 janvier. — M. Bouché-Leclerq annonce, de la part de l'Institut papyrologique de Lille, la publication prochaine de trois papyrus de Ghorân (Égypte), par les soins de MM. Collart et Lesquier.

M. Le Tourneau présente les aquarelles et les photographies des mosaïques qu'il a découvertes à Sainte-Sophie de Salonique au cours d'une mission dont le ministère de l'Instruction publique l'avait chargé l'an dernier. Elles décorent entièrement la coupole et l'abside de l'église et sont parmi les plus belles qui existent. M. Diehl, qui les a décrites, les attribue, les unes au VIIe, les autres au Xe ou XIe siècle.

Séance du 24 janvier. — M. Dieulafoy rend compte de la mission dans le Hedjaz confiée aux PP. Janssen et Savignac, par la *Société française des Fouilles archéologiques.*

Il fait ressortir l'importance exceptionnelle d'un voyage au cours duquel les Pères Dominicains ont relevé 201 textes nabatéens ou sabéens, dont un grand nombre sont nouveaux et inédits. Ces inscriptions, tant au point de vue épigraphique que philologique et historique, fournissent des renseignements du plus haut intérêt.

Séance du 31 janvier. — M. Collignon fait une communication sur une statuette grecque archaïque du musée d'Auxerre.

Séance du 7 février. — L'Académie décerne le prix Duchalais, à la *Revue Numismatique*, dirigée par MM. Babelon, Schlumberger et Adrien Blanchet.

Séance du 14 février. — M. A. Blanchet lit une étude sur le monnayage de l'empire romain après le partage de Théodose Ier.

M. E. Pottier commence la lecture d'un mémoire sur l'*Art dorien*, ses origines et son caractère.

Bibliographie.

MOSAIQUES TOMBALES D'UNE CHAPELLE DE MARTYRS A THABRACA, par Paul GAUCKLER, dans les *Monuments et Mémoires*, publiés par l'Académie des inscriptions et belles lettres, t. XIII, p. 175-227, 14 fig. et pl. Paris, 1907.

DEUX civilisations opposées, la civilisation autochtone et la gréco-romaine, se disputèrent l'Afrique jusqu'à la fin du VIe siècle. Les productions artistiques portent souvent l'empreinte de cette lutte.

A l'époque romaine, l'art indigène recule devant les progrès envahissants de l'art officiel. Il se réfugie au fond des campagnes mais regagne bientôt la faveur, grâce surtout à l'appui de l'Eglise, qui ruine à son profit l'anthropomorphisme gréco-romain. Pour la mosaïque aussi l'art officiel céda la place aux produits indigènes.

A cette renaissance de l'art africain se rattachent les mosaïques tombales de la *Memoria* de Thabraca, étudiées ici par M. Gauckler.

Thabraca (aujourd'hui Tabarka, sur la côte tunisienne de Khroumirie) atteignit, sous Constantin, une grande prospérité et fut alors un centre religieux très important. Son sol se couvrit de basiliques, de monastères et de nécropoles, dont les tombeaux furent l'objet d'une ornementation somptueuse. Alors naquit à Thabraca une brillante école de mosaïstes chrétiennes, qui dura trois siècles, et dont on retrouve maintenant des œuvres précieuses. En 1904-1905, le capitaine Benet, en recherchant un monastère du Ve siècle, fouilla méthodiquement la nécropole byzantine qui s'étend à l'ouest du village actuel. En son milieu il découvrit les fondements d'un sanctuaire chrétien de forme basilicale, mesurant avec l'abside, 40 mètres de long sur 15^m,60 de large. La partie antérieure de l'édifice avait été emportée par des érosions, mais l'abside était assez bien conservée. M. Benet croit pouvoir identifier l'ensemble de ses découvertes avec les restes du monastère recherché, mais pour M. Gauckler, le sanctuaire n'est qu'une chapelle funéraire, élevée au milieu de la nécropole, au plus tard sous Constantin, peut-être même dès 260. Elle s'élevait sur le tombeau du plus illustre martyr du lieu. De bonne heure, on admit des sépultures dans l'intérieur du monument qui était entièrement occupé dès le Ve siècle. M. Gauckler suppose qu'il fut détruit pendant les persécutions ariennes, vers 484, puis abandonné et bientôt envahi par la nécropole voisine. La découverte de M. Benet, la plus précieuse qui ait été faite à Thabraca, doit son importance aux nombreuses mosaïques tombales, relativement bien conservées, qui permettent de caractériser la brillante école des mosaïstes chrétiens de la localité. Ces mosaïques sont au nombre d'une trentaine, toutes différentes entre elles. M. Gauckler en donne une liste complète et détaillée dans l'ordre topographique et reproduit les plus importantes. Elles ont la forme d'un rectangle allongé ; toutes sont orientées dans le même sens : de l'ouest à l'est dans la *memoria* même, du nord au sud dans une petite chapelle annexée à son collatéral de droite. Les plus importantes figurent aux meilleures places, le plus près de l'autel. Nous ne pouvons suivre M. Gauckler dans la description minutieuse de toutes ces mosaïques. Il faut toutefois appeler l'attention sur l'une des plus considérables et sans contredit la plus importante. Elle forme un grand tableau rectangulaire de 2^m,20 × 1 m. Ce tableau représente une basilique chrétienne à trois nefs, terminée par une abside, voûtée en cul de four, dont les dispositions architecturales sont détaillées avec une grande précision. Le monument tout entier est développé sur un même plan, de face et de profil, en coupe et en élévation. Pour arriver à ce résultat incohérent, l'artiste n'a pas hésité à violer toutes les lois de la perspective, en combinant dans un même relevé architectural des modes d'expression qui s'excluent. C'est ainsi que, pour montrer l'intérieur de la basilique, il a supprimé presqu'entièrement la paroi latérale de gauche, tandis qu'il présente la paroi opposée dans tout son développement !

Sept colonnes d'ordre dorique supportent un entablement rectiligne, contrairement à la pratique reçue en Afrique, qui adopte l'arcade. Le mur est percé au sommet de six fenêtres, à volets ajourés, qui correspondent aux entrecolonnements. L'espace intermédiaire est occupé par une inscription de deux lignes : ECCLESIA MATER et VALENTIA IN PACAE.

L'autel, placé devant l'abside, dans l'axe central, entre la 2e et la 3e colonne du chœur, porte trois cierges allumés ; l'usage de placer des cierges sur l'autel doit donc être bien antérieur au IXe siècle.

D'après M. Gauckler cette mosaïque ne nous donne pas l'image d'un monument réel. C'est plutôt, de même que le porte-lampe Basilewski,

découvert en Algérie près d'Orléansville, un schéma de basilique, fait cependant d'après un modèle architectural fort répandu dans l'Afrique chrétienne au Ve siècle.

Les autres mosaïques, toutes différentes entr'elles, quant à la matière, le sujet, l'exécution, représentent parfois le défunt, parfois des animaux divers et des fleurs, ou encore le canthare mystique, auquel viennent boire la brebis et l'agneau. Fixer la chronologie de ces œuvres n'est pas chose facile. En effet, la paléographie des inscriptions en mosaïque est d'un faible secours pour déterminer l'antiquité du travail. D'autre part, la technique, l'onomastique, et même le choix du sujet ne fournissent que des données problématiques. Seules les formes du chrisme pourraient fournir un indice plus concluant. M. Gauckler croit pouvoir assigner aux mosaïques de Thabraca, une date approximative : elles seraient de la fin du IVe ou du Ve siècle.

Les artistes qui ont dessiné les tableaux de la *memoria*, subissent encore l'influence du naturalisme païen. Ils montrent en effet plus de goût pour les formes vivantes que pour le décor géométrique, ils composent leurs œuvres d'après les traditions classiques, et emploient de préférence les ornements gréco-romains.

Néanmoins leurs productions ont une saveur locale très accusée. Le mosaïste a emprunté ses modèles à la vie de tous les jours et les a figurés, tels qu'il les avait présents à ses yeux. Les tableaux sont d'ailleurs d'une maladresse toute africaine. « Cependant, dit M. Gauckler si leur style est incorrect, au moins elles ont un style et reflètent un tempérament. Elles nous montrent l'homme sous l'artiste; sous le chrétien romanisé, un africain de type immuable. »

Les mosaïques tombales de la chapelle des martyrs de Thabraca surpassent de loin en importance celles découvertes en 1890 dans deux cimetières, près de la basilique chrétienne.

M. Gauckler en les étudiant avec sa compétence reconnue nous initie à l'efflorescence de l'école de Thabraca, avec sa prédilection pour le réalisme et le sujet vivant.

V. B.

TROIS ANCIENNES BRODERIES DU TRÉSOR DE CHARTRES, par L. De Farcy — Broch., Chartres, 1907.

On sait combien furent recherchées au moyen-âge les broderies anglaises et florentines. M. de Farcy en exhibe des spécimens, notamment une chape de travail anglais et un parement, œuvre de Florence.

LA TOUR DE ST-AUBIN, par L. De Farcy. — Broch., Angers, 1907.

Nous avons fait connaître ailleurs cette intéressante notice de M. de Farcy (1).

L. C.

LE PALAIS DES PAPES D'AVIGNON, par M. E. Digonnet. — In-8o, ill., 420 pp. Avignon, Seguin, 1907. Prix : 5 fr.

Le palais des Papes d'Avignon vient d'être récemment évacué par la garnison qui l'occupa près d'un siècle. C'est le moment d'en publier l'histoire, et quoi de plus intéressant que l'histoire d'un édifice absolument unique en son genre et que M. Enlart a pu qualifier : un des plus beaux édifices du monde. Les murs géants de la forteresse des Papes révêtent cette patine de vieil or particulière aux monuments de la Provence ; ses creneaux et sa grosse tour carrée se découpent formidables sur l'azur d'un beau ciel, restaurés et « recrénelés » par feu Revoil, à qui sa ville natale vient d'ériger un buste.

Bien des erreurs ont couru le monde à son sujet, depuis que l'illustre Merimée donnait la grande cuisine du palais, avec sa typique cheminée à coupole, pour la chambre de tortures de l'Inquisition. Avec M. Faucon, auteur de recherches dans les archives du Vatican sur l'art à la cour d'Avignon (2), ce fut surtout notre collaborateur E. Muntz qui inaugura les études sérieuses de l'histoire artistique du palais. Nos plus anciens lecteurs se souviendront de ses articles sensationnels *(Les arts à la cour des Papes au XIV siècle)* parus dans nos colonnes en 1891 et en 1892 (3).

Les études de Muntz ont été récemment reprises par le R. P. Ehrle. Maintenant que le palais est devenu libre, M. Digonnet, fort des documents amassés par ce savant et de ses propres recherches, a entrepris l'étude d'ensemble, d'un très grand intérêt, historique et descriptive.

C'est Jean XXII qui entreprit de transformer en palais pontifical l'hôtel épiscopal d'Avignon et il chargea de ce travail Guillaume de Cucuron. M. Digonnet a découvert les derniers restes

---

1. Voir *Revue de l'Art chrétien*, année 1907, p. 206.
2. Voir *ibid.*, année 1885, p. 408.
3. Voir *ibid.*, année 1891, p. 183 ; 1892, p. 278

de l'évêché. Dans son étude fouillée, il accorde à Jean XXII une part beaucoup plus grande qu'on ne la lui avait faite jusqu'à présent dans la création du palais actuel. Il établit que, sauf une partie des décorations murales, l'édifice est de main-d'œuvre française et de l'école d'architecture du Midi. Il insiste sur les constructions de Benoît XII, qui furent le doublement de la chapelle pontificale de Jean XXII et la construction de la Grande Tour, travaux entrepris dans un sentiment austère dès avril 1335, par l'architecte Pierre Poisson. Cette chapelle a été restaurée par M. Revoil, qui refit la voûte supérieure. On sait quelle est l'importance des fresques de la chapelle du *Consistoire*, qu'on avait, avant Muntz, attribuées à Simone di Martino (ou Memmi). Elles racontent l'histoire des deux saint Jean ; notre auteur, les décrit minutieusement, ainsi que celle de la chapelle de St-Martial, due à un maître inconnu ; Muntz a

Le Château des Papes à Avignon.

seulement découvert le nom de ses aides, tous italiens. Les galeries du cloître furent peintes en 1344 par Simonet de Lyon, Poisson de Châlons et Jean Moys : elles étaient d'ordre secondaire.

Clément VI apporta sur le trône pontifical le goût de la somptuosité. Il eut pour *proviseur des ouvrages* Pons Saturnin ; le véritable architecte de ce règne fut, non pas, comme on l'a cru, Pierre Obrier, mais Jean de Loubière. Il fit la tour de la Garderobe, en haut de laquelle était la chapelle St-Michel, couverte de peintures par Matheo Giovanetti de Viterbe. Dans la pièce au-dessus furent exécutées des peintures figurant des sujets profanes des plus intéressants : chasse, pêche, baignade, cuillette de fruits, dans le genre des sujets de hautelisse ; on pourra juger de ces peintures quand on aura terminé de les débarrasser du badigeon qui les masque encore ; elles intéressent vivement les artistes.

Le « nouvel œuvre », est le nouveau palais de Clément VI, qui isola la forteresse, ferma le carré par une nouvelle aile ; il comporta la reconstruction de l'*Audience*, à savoir le palais de Justice, auquel M. Digonnet a fait rendre son ancien nom : c'était la cour suprême de la chrétienté, le tribunal le plus respecté de l'Univers. Aucune salle contemporaine ne la surpassait, pas même la fameuse grand'salle du palais de

Justice de Paris. Les peintures actuellement effacées de ses voûtes ont été attribuées à tort à Giotto : les auteurs restent inconnus. Les fresques des murs ont disparu, quand les belles salles servirent de magasin à fourrages.

Sur les voûtes de l'*Audience*, Clément VI fit élever par Jean de Loubière une vaste chapelle d'une hardiesse extraordinaire, haute de 20 m. large de 16, profonde de 52 — ; les clefs des voûtes en furent posées en 1351.

Avignon. — Le palais des Papes.

Urbain V, élu en 1362 éleva à son tour une aile nouvelle, qui a disparu ; on est mal renseigné sur cette bâtisse.

Ces quelques lignes suffiront pour donner une idée de la valeur substantielle du livre de M. Digonnet, qui constitue un guide fort développé, en même temps qu'une étude historique fouillée.

Nous avons à dessein négligé la partie historique.

L. C.

NOTES SUR L'ÉGLISE ET LE MANOIR DE ZEGGERS-CAPPEL, par E. Théodore. — Broch. Ficherculle, Bailleul, 1907.

Cette brochurette est un chef-d'œuvre de monographie paroissiale. Concise et substantielle, elle est écrite en excellent style archéologique, et riche de bonnes références. Elle nous fait connaître, notamment, une très curieuse église rurale, je pourrais dire deux églises.

C'est d'abord une église romane, semblable à ses contemporaines de la Flandre, telles les églises de Messines et de Thourout, bâtie en *opere incertum* avec des grès ferrugineux, sur plan en croix latine, avec tour centrale posée sur des piles formées d'un groupe de colonnes avec chapiteaux sphérico-cubiques ; on reconnaît ici l'influence germanique qui précéda dans la Flandre les influences française et tournaisienne.

De cette église il ne reste que les piles de la croisée et le mur Nord de la nef. Vers 1614, comme M. Théodore a pu le déterminer texte en mains, on remania le vieil édifice, sur le type des églises gothiques de la Flandre maritime, avec nefs égales accolées, couvertes en berceaux de chêne. La partie nouvelle comprend la tour carrée en pierre blanche, la nef centrale, la nef méridionale et le chœur, bâtis en briques en

style flamboyant, avec les jolis détails caractéristiques de la West-Flandre.

A cette excellente brochure il manque, hélas ! comme trop souvent, un plan terrier, sinon quelques vues de l'église.

L. C.

UNE PROTESTATION TOUCHANT L'HISTOIRE DE L'ART EN FRANCE, par M. L. GERMAIN DE MAIDY. — Broch. Malseville, 1907.

Nous applaudissons à cette péremptoire correction infligée à un directeur de revue assez égaré pour croire que le génie artistique français ne s'est éveillé que depuis la Renaissance !

UNE SCULPTURE REPRÉSENTANT LE PÈRE ÉTERNEL, par M. L. GERMAIN DE MAIDY. — Broch. Nancy, 1906.

Une intéressante sculpture du musée lorrain fournit à notre érudit collaborateur l'occasion d'exhiber des notes iconographiques, d'un intérêt local en leurs détails, général en leur esprit ; elles ont trait, en effet, à l'iconographie du Père Éternel et de la Ste Trinité.

Le Père Éternel fut représenté avant le IVe siècle sous la forme d'une main bénissante, et plus tard aussi sous celle d'une tête ou d'un buste sortant des nuées. A l'époque romane il préside le Baptême du Fils ; à l'époque gothique il apparaît bénissant au-dessus de son Fils, au jugement dernier. On lui donne les traits d'un vieillard, vêtu d'une tunique ou d'un manteau, coiffé du diadème et de la tiare.

Main divine (1).

Dès l'époque corolingienne on voit réunis les emblèmes des trois Personnes divines : la main, la croix, la colombe. A l'époque romane on remplace les emblèmes par des figures humaines, parfois pour les trois, plus souvent pour les deux premières Personnes.

Dès la fin du XIIe siècle on rencontre un sujet, qui prévaut aux XVe et XVIe siècles : le Père tient devant lui le Fils, attaché à la croix, et le Saint-Esprit, sous la forme d'une colombe, plane entr' eux deux (retable de Soest, XIIIe siècle). C'est ce que M. Germain appelle la *Trinité à ligne verticale*, Il signale la vogue, à la fin du XVIe siècle, de la dévotion aux *deux Trinités* l'une incréée, l'autre créée ; au-dessus de l'Enfant Jésus, placé entre sa mère et S. Joseph, apparaissent le Saint-Esprit sous la forme d'une colombe, et plus haut, le Père éternel à mi-corps

Le Père Éternel (1)

La Sainte Trinité.
Livre d'heures du duc d'Anjou (XIIIe siècle).

C'est une modification du thème précédent.

1. Vignette de l'Imprimerie liturgique de St-Jean l'Évangéliste.

1. Vignette de l'Imprimerie liturgique de St-Jean l'Évangéliste.

M. Germain relève la figuration de la Trinité en

La Sainte Trinité (1).

ligne verticale dans une série de monuments funéraires.

L. C.

SAINTE-SUZANNE, SON HISTOIRE ET SES FORTIFICATIONS, par M. R. Triger. In-8°, 272 pp. et 18 pl. — Mannes, Fleury, 1907.

Avec la correction, la clarté et l'élégance de style qui lui est propre, M. R. Triger, à la suite de consciencieuses recherches, met au point l'histoire, assez diffuse jusqu'ici, d'une ancienne et pittoresque citadelle du Maine, qui fit honorable figure aux siècles passés. M. le marquis de Beauchesne lui a prêté son concours pour l'époque féodale.

Cette histoire commence en 1083, à l'assaut que fit Guillaume le Conquérant à Sainte-Suzanne; elle est glorieuse sous le capitaine Ambroise de Loré, qui la défendit jusqu'à la prise par les Anglais en 1425.

L'auteur raconte le passé de Sainte-Suzanne et décrit ses fortifications. Il insiste sur le point intéressant des murs vitrifiés bordant le front méridional sur 20 mètres de longueur. Ils auraient été formés à l'aide de foyers intérieurs en mélangeant la soude à l'agile. Il ne s'agirait pas d'une de ces vitrifications préhistoriques, dont on connaît maint exemple, mais d'un procédé pareil, employé au XIe siècle.

L. C.

1. Vignette de l'Imprimerie lirurgique de St-Jean l'Évangéliste.

MANUEL D'ARCHÉOLOGIE CHRÉTIENNE DEPUIS LES ORIGINES JUSQU'AU VIIIe SIÈCLE, par Dom H. Leclercq. 2 vol. grand in-8° de 600 et 680 pp., illust. — Paris, Letouzey, 1907.

La science archéologique est éparse dans une multitude de travaux fragmentaires. Elle a été synthétisée dans un petit nombre de traités généraux, comme l'*Abécédaire* de Caumont, et quelques ouvrages élémentaires, publiés par des professeurs ecclésiastiques, notamment, en français, par Bourrassé, Mallet (1), Gaborit (2), Reusens (3); M. C. Enlart (4) a entrepris de nous donner un traité moderne et développé.

Cependant la matière est si vaste, qu'elle demande à être reprise par périodes successives. C'est ainsi que M. Peraté (5) a traité dans un volume l'histoire des catacombes et des basiliques d'Italie, et que M. H. Marucchi (6) a consacré trois excellents volumes au même sujet. Nous saluons avec une satisfaction spéciale l'apparition d'un manuel qui concerne l'archéologie chrétienne depuis ses origines jusqu'au VIIIe siècle. Il est de Dom H. Leclercq, qui y a utilisé de remarquables travaux publiés par lui-même dans le *Dictionnaire d'archéologie chrétienne* de Dom Cabrol. Il y traite en deux gros in-8° formant ensemble plus de 1200 pages de l'*Antiquité chrétienne;* non pas de l'histoire monumentale, mais seulement de l'évolution des arts. La matière ainsi bien délimitée est l'objet d'un développement complet, clair et élégant, suivant une méthode scientifique.

On le sait, l'archéologie chrétienne a commencé avec Antoine Bosio (1576-1629), qui explora durant trente-cinq ans les catacombes et en fit une description tout objective. « Une méthode d'investigation excellente, des résultats analytiques immenses, des données topographiques et historiques incomplètes » caractérisent le texte de sa *Roma sotterranea;* les planches n'ont qu'une valeur infime. A l'exploration succéda l'exploitation des catacombes, puis survinrent des polémiques oiseuses. Peiresc toutefois entrevit la méthode archéologique de l'avenir. Les catacombes entretemps furent dévastées par les simple curieux. En 1700 le *recueil* d'inscriptions de Raphaël Fabretti fonda la science des inscriptions. Baldetti dilapida les trésors des catacombes, mais édita ses *Observations* (1716), qui constituent un document utile. En rééditant Bosio, Bottari (1737) ne fit qu'une œuvre morte. Après lui, les catacombes

1. Mallet, *Revue de l'Art chrétien*, page 251, année 1892.
2. Gaborit, *ibid.*, page 337, année 1897.
3. Reusens, *ibid.*, pages 114 et 269, année 1886.
4. Enlart, *ibid.*, page 240, année 1895.
5. Peraté, *ibid.*, page 167, année 1893.
6. Marucchi, *ibid.*, page 340, année 1903.

restent désertes jusqu'à la fin du siècle. Le grand archéologue du début du XIXe siècle, Winckelman, ne songea même pas à l'existence d'une archéologie chrétienne ; pour se faire une idée de l'incurie et de l'ignorance du temps, il faut lire certain *Voyage aux catacombes* d'Artaud, paru en 1810. Il n'en fut pas de même de Séroux d'Agincourt ; son œuvre a son mérite, mais il eut la malencontreuse idée de détacher des parois les enduits couverts de peintures pour les faire porter au Musée du Vatican, et inaugura ce genre de Vandalisme inconscient. Ce qui manquait jusqu'ici, c'est l'esprit de classification. L'archéologie sortit des sentiers battus et devint une science exacte, quand en 1840 le P. Marchi ayant rouvert les catacombes, il eut formé un élève supérieur à son maître, J. B. de Rossi (1822-1894), dont Louis Vitet a si bien raconté les labeurs.

Ce qui manquait à Jean-Baptiste de Rossi pour vaincre les redoutables difficultés de la topographie dans ce labyrinthe, c'était le concours d'un ingénieur avisé ; il le trouva dans le dévouement de son frère Michel. Les *itinéraires* du moyen-âge furent ses fils conducteurs, et les tombes historiques, ses repères ; son instinct d'archéologue fit le reste et de Rossi trouva la clef des cimetières souterrains. Il reconnut à certains éboulements interrompant les galeries, les vestiges d'escaliers pratiqués au IVe siècle pour l'accès direct des galeries, et c'est par là qu'il pénétra dans des cryptes insoupçonnées et importantes ; aussi alla-t-il droit au cœur de catacombes inconnues. Il eut pour boussole sa profonde connaissance des textes ; il s'aida de la lecture des *graffiti* et du recueil d'inscriptions de Saint Damase, dont le caractère spécial lui devint familier. Pendant près d'un demi-siècle, J. B. de Rossi tint le journal de ses découvertes dans son *Bullettino di archeologia cristiana*, dans sa *Roma sotterranea*, etc. En 1865, Martigny publia son *Dictionnaire des antiquités chrétiennes*, puis vinrent les travaux du P. Allard, de F. X. Kraus, de Northcote et Brownlow, de Smith et Cheetan, dont S. S. Pie IX seconda les efforts. En même temps, Edmond le Blant s'appliquait à l'épigraphie et à l'étude des bas-reliefs de la Gaule. Les successeurs de ces pionniers de l'archéologie chrétienne se sont levés depuis ; ce sont le P. S. Gsell, Mgr J. Wilpert, Dom Cabrol, M. Strzygowski. Tel est le bilan des études dont le savant bénédictin nous résume les résultats. Mais il le fait eu critique, en recourant lui-même aux sources littéraires de l'archéologie, aux actes des martyrs, au Calendrier libérien, au liber pontificalis, aux livres liturgiques, aux itinéraires, etc.

Son premier chapitre est consacré aux influences externes : juive, mithriaque, classique. Les deux premières sont négligeables, la troisième est considérable ; on voit le mythe païen passer dans la sculpture des sarcophages chrétiens. Dom Leclercq montre clairement les jalons suivis par les types primitifs, comme ceux d'Eros et de Psyché, jusqu'à leur apparition sur les bas-reliefs chrétiens ; il fait constater l'analogie entre les orantes païennes et chrétiennes, entre l'Aristie hellénique et le Bon Pasteur, entre le Noë de l'arche et *Danaé* ou Persée, etc. Il y eut tantôt reproduction pure et simple d'un type, tantôt substitution d'un type à un autre, tantôt superposition de types. L'apparition du nimbe est encore un apport païen. Au cours du IIe siècle se fait une sélection ; on constate un système d'exclusion, de partage entre l'art catacombal et l'art hellénique ; aux IIIe et IVe siècles de nouveaux sujets viennent enrichir les thèmes chrétiens ; à l'art ornemental succède l'art doctrinal. A côté de ces influences externes, agit celle de l'Église, et des sources patriatiques, liturgiques, apocryphes. Finalement apparaît clairement l'idéalisme chrétien, à côté du matérialisme païen. Dans les peintures campaniennes, c'est l'exécution qui séduit, dans les fresques des catacombes, c'est la composition ou l'idée. Ici nous rencontrons une page trop belle pour n'être pas tenté de la transcrire.

« Pour avoir pensé et senti de la sorte, ils furent grands parmi les plus grands, ces vieux maîtres qui se sont oubliés et confondus volontairement les uns dans les autres. Toute leur ambition allait à connaître leur art et à le faire connaître. De leur vie ils ne songèrent à autre chose qu'à continuer la tradition. Nul d'entre eux ne s'occupait à revendiquer son ouvrage, il lui suffisait de le faire aussi excellent qu'il le pouvait faire. Ces hommes n'eurent point de nom, mais ils eurent du génie, génie étroit, génie néanmoins. Ils comprirent ce qu'ils devaient et pouvaient faire, et ils le firent. Par delà leur œuvre fragmentaire, on entrevoit aujourd'hui encore le long effort qui a rendu cette œuvre possible et devant certaines peintures mieux conservées ou plus parfaites, on aperçoit pendant un instant l'étincelle mystérieuse du génie rayonnant dans le modeste ouvrier en qui, à cette heure, passait l'âme divine de Polygnote ou de Parrhasios s'en allant à sa destinée, inspirer le génie de Léonard, de Prud'hon, de Puvis de Chavannes.

« Du milieu des harmonies de la couleur qui sont la volupté des yeux, ces pauvres gens ont dégagé l'élément idéal de la peinture. Il leur a fallu tout d'abord comprendre que la peinture, lorsqu'elle aborde les régions de la pensée, doit

être d'autant plus palpitante de vie. L'étrange illusion que celle qui conduit à croire que pour exprimer le surnaturel, l'immatériel, il faille répudier toute matière et peindre des brouillards. Ils n'y sont pas tombés. Plus la pensée est aérienne, plus la phrase qui l'exprime a besoin de précision grammaticale et de sincérité. L'art, pour venir à bout de faire pressentir l'immatériel et de peindre le monde invisible, a besoin de la nature tout entière dans ses nuances les plus fines et ses modèles les plus souples ; mais l'utilisation, ni même l'imitation de la nature ne saurait être le terme de l'art de peindre, il faut que la pensée du peintre ait démêlé par delà les tressaillements de la vie et de l'air, quelque chose de caché, d'intime et d'ultérieur qui s'y trouve ou qu'il y met. Et justement, ce don de créer hors de soi les belles choses qui sont en soi et que l'on ignore, c'est peut-être la marque du génie et la matière de l'idéal. »

Nous ne pouvons ici résumer tout le bel ouvrage qui nous occupe. Le chapitre deuxième contient la description des catacombes, au double point de vue technique et historique, aux trois époques, puis des cimetières à ciel ouvert ; nous n'en dirons rien de plus.

Le chapitre III traite des édifices chrétiens avant la paix de l'Église, des églises domestiques rapprochées des synagogues, de l'influence des habitations privées, et finalement des églises chrétiennes considérées objectivement; des églises préconstantiniennes et de celles qui s'élevèrent immédiatement après la proclamation de la paix de l'Église. Il faut attribuer à une erreur d'imprimeur l'interpolation fâcheuse des titres de deux vignettes représentant le prétoire de Monsmieh et la basilique de Chagga.

Le second volume nous fait d'abord connaître de la manière la plus précise, surtout d'après les travaux de Choisy, l'intéressant appareil de la construction romaine et de la construction byzantine : maçonneries comprimées et pilonnés, voûtes à armatures, voûtes à carrelages, voûtes d'arêtes et sphériques, constructions appareillées, pendentifs, trompes, etc.

L'auteur étudie ensuite la question si actuelle des origines de l'architecture chrétienne, et il rencontre naturellement les théories de M. Strzygowski. « Nous sommes, dit-il, disposés à chercher sur le côté de l'Asie mineure et en Égypte les origines de l'art chrétien et les formes primitives qui se sont développées à Constantinople et en occident à partir du IVe siècle. Mais Ephèse et Alexandrie ne sont que des terrains merveilleusement propices à la culture de germes venus de plus loin, de l'Asie antérieure, et apportés par étapes, suivant des itinéraires distincts et par des races différentes aux peuples établis sur les bords de la Méditerranée. »

Au chapitre de la peinture qui suit, il est question des origines, de la technique, du rôle du clergé romain, des artistes, des types et de l'esthétique.

Les chapitres suivants sont consacrés à la mosaïque, à la sculpture (statues, bas-relief, ivoires), à la glyptique, à l'orfévrerie, à la verrerie, à la terre cuite, aux tissus, aux miniatures, et il s'y mêle occasionnellement des considérations sur l'iconographie, qu'il eût peut-être mieux valu traiter en un chapitre spécial.

Nous venons d'analyser un de ces livres, dont l'apparition est un événement heureux pour les études qui intéressent nos lecteurs.

L. C.

L'ÉGLISE ABBATIALE DE SAINT-DENIS AUX TOMBEAUX, par M. Vitry et G. Brière. — Petit in-4° de 180 pp. 18 phototyp. Paris, Longuet, 1908.

Il est étonnant que la plus populaire des abbatiales françaises, la nécropole des rois, cette merveille qu'est l'abbaye de Saint-Denis, l'œuvre du grand Suger, le spécimen typique de l'art gothique accompli, qui se dresse à côté de Paris, ce centre d'études, n'ait pas encore été l'objet d'une monographie en règle. Voici du moins une notice précise, sommaire, mais au courant des travaux de l'archéologie, faite par deux érudits de marque. Ces derniers sont parfaitement informés, ils ont même utilisé les études de M. Levillain sur la basilique carolingienne, parues postérieurement à leur livre (v. plus loin, p. 136). Ce volume est nécessaire à celui qui veut se rendre compte de ce que fut la belle abbatiale, en dépit des mutilations qu'elle a subies et qui l'ont dénaturée, et de ses restaurations successives et parfois lamentables.

La partie la plus importante, la plus intéressante pour le visiteur, est la description des tombeaux, qui sont classés dans l'ordre chronologique et indiqués sur un plan spécial. Quant au plan général, il ne figure qu'à une toute petite échelle, à titre plutôt schématique, et nous devons dire ici, une fois de plus, combien il serait désirable qu'un bon plan, complet et précis, serve de base à toute description d'édifice. C'est chose plus importante que les plus belles vues pittoresques ; ceci soit dit sans méconnaître le mérite et les fort jolies illustrations de ce très substantiel volume, lequel prend place entre les excellents guides et les savantes monographies.

L. C.

INVENTAIRE ARCHÉOLOGIQUE D'ANGOULÊME, par M. J. George et P. Mourier. — In-8° de 105 pp. nombreuses vignettes. Angoulême, Chasseignac, 1907.

Le président et le bibliothécaire de la société archéologique et historique de la Charente publient de concert un charmant recueil des antiquités d'Angoulême, rehaussé d'illustrations originales et homogènes, composées de presqu'une centaine de vignettes à la plume, de la main de M. Mourier. On y relève des morceaux choisis de ferronnerie et de menuiserie anciennes, une série de pentures, de baies de portes, de façades, de fenêtres-lucarnes, de fragments artistiques lapidaires, etc. la plupart appartenant à l'époque de la Renaissance.

Nous regrettons un seule chose, c'est que les notices ne soient pas publiées en feuillets détachés ou détachables, au lieu de former les pages continues d'un volume. Nous nous sommes complètement expliqués ailleurs à ce sujet (1).

L. C.

LES VIEUX MOULINS DE PICARDIE, par A. de Francqueville. — In-8° de 90 pp. Amiens, Yvert, 1907.

Un chapitre spécial à introduire dans l'archéologie médiévale est celui des moulins, surtout des moulins à vent, qui durant une période bientôt close, ont donné aux paysages du Nord un caractéristique si vivant. Ils remontent aux croisades et, comme tant d'autres usages, nous sont venus d'Orient, par les Turcs. Les artistes du moyen-âge les auront vu apparaître du même œil défiant dont nos esthètes accueillent les usines modernes et leurs cheminées.

M. de Francqueville n'a trouvé mention des moulins à vent dans les archives qu'à partir de 1586, tandis qu'on parle des moulins à eau dès le IXe siècle. Il accumule à partir du XVIe siècle les données concernant les uns et les autres. Il évoque une multitude de ces intéressantes usines rurales, qui demandaient leur force motrice aux eaux de la vallée et aux vents de la plaine. Il décrit les types du vieux « meulein a veint » de Picardie et du Nord, avec ses rouages en chêne, ses engrenages à dents de pommiers, ses ailes à voiles, sa tremie, ses meules, son *babillard*, et son *anile*, ce fer en croix de saint André qu'a utilisé le blason.

Il en trouve des images dans les sceaux, les gravures, les sculptures, par exemple dans le sceau des meuniers de Bruges, et surtout dans les merveilleuses sculptures de stalles de la cathédrale de Reims d'où M. Durand a tiré jadis une si belle collection de mobilier ; s'il avait voulu s'édifier davantage sur leur construction intime et leur merveilleuse charpenterie, il aurait pu étudier les moulins hollandais dans le grand ouvrage in-folio richement illustré de Leendert Van Natrus et de Cornelis Van Vuuren publié en 1734 à Amsterdam chez Jean Coves et Corneille Mostier.

Les vieux moulins sont curieux encore au point de vue de la toponymie et du folklore ; ils ont des noms pittoresques, et évoquent mille légendes où il est trop souvent question des meuniers voleurs.

Le doyen des moulins à vent picards était celui de Crécy, appelé la *Tour d'Édouard*, démoli en 1889. Les plaines de Vimeu donnent un autre type remarquable représenté par celui de Frucourt. Le vieil Amiens a conservé l'antique moulin à eau de Pase-Avant, transformé en fabrique de moutarde. Le moulin du manoir de Reilly (Oise) date du XIVe siècle. Le moulin à vent d'Eperlecque rappelle ses confrères de Hollande avec un galerie extérieure au premier étage.

L. C.

1. V. *Revue de l'Art chrétien*, année 1907, p. 397.

Périodiques.

MUSÉES ET MONUMENTS DE FRANCE, 1907, t. II, nn. 8 à 10.

M. P. Vitry décrit *Une Vierge française du XIVe siècle, acquisition récente du Musée du Louvre*. C'est une sculpture en bois, souple et vivante, du commencement du siècle, encore exempte de maniérisme. Elle provient d'Abbeville et s'inspire de la *Vierge Dorée* d'Amiens. Autrefois elle était polychromée (pp. 113-114 et pl.).

Le château de Bercy, construit durant la seconde moitié du XVIIme siècle, et aménagé durant le premier quart du XVIIIme, était, aux portes de Paris, une des plus belles demeures de l'époque. Démolie en 1861, ses boiseries et ses meubles ont été détruits ou dispersés. Vingt-sept aquarelles reproduisant ses décorations sont exposées en ce moment au Musée des Arts décoratifs à Paris (L. Metman, *Les décorations du Château de Bercy*, pp. 114-116 et pl.).

Le Musée rémois est une section du Musée de Reims, dont M. H. Jadart nous fait connaître l'organisation : elle contient une galerie de portraits de personnages rémois, une salle consacrée aux monuments de la ville et une autre aux peintres rémois depuis le XVIe siècle (pp. 117-119).

Hugues Sambin est le principal représentant de l'école décorative bourguignonne durant la seconde moitié du XVIe siècle. M. H. Chabeuf décrit deux œuvres, dont une appartient à Sambin sans conteste : *Les portes du palais de justice à Dijon* (pp. 119-120 et pl.).

M. G. Lechevallier-Chevignard traite de *La Poissonnière, maison natale de Ronsard* (pp. 125-127 et pl.). Ce petit château, situé dans les environs de Vendôme, est un charmant vestige de l'architecture de la première Renaissance. « Les devises, qui partout s'y mélangent aux ornements, sont un témoin précieux de l'esprit des hommes du temps de la jeunesse de François I ».

Nous avons fait connaître le projet de MM. Perdrizet et René Jean de rechercher les tableaux de la collection Campana. M. H. Rachou veut collaborer à ces recherches en décrivant *Les primitifs italiens du Musée de Toulouse* (pp. 135-138 et pl.). Sa description a permis d'identifier avec des tableaux de la collection Campana, tous les numéros décrits, sauf un seul.

M. Paul Vitry décrit l'intéressant cloître de « la Psalette », dépendant de la cathédrale de Tours et, à ce titre, confisqué par la loi française. C'est une construction trop peu connue de la fin du XVe et du commencement du XVIe siècle, présentant un mélange naïf et plein de charme des deux styles. Nous en donnons une vue à la page suivante (*Le cloître de la Psalette à Tours*, pp. 142-143 et pl.)

Le buste de Jean de Morvillier, par Germain Pilon, était conservé jusqu'à présent à l'évêché d'Orléans, dont Morvillier devint titulaire en 1552. A la suite de la loi de séparation, il a fait retour à l'État et est déposé maintenant au Musée d'Orléans. M. Gaston Brière examine à nouveau la forme du monument funéraire auquel il paraît avoir appartenu. Son attribution à Germain Pilon n'a jamais été revoquée en doute. Il trahit la technique de cet artiste et son habitude, observée dans une autre œuvre, de travailler d'après le masque du défunt (pp. 149-152 et pl.).

M. Jean Guiffrey décrit *La Nativité de Benedetto Ghirlandajo*, frère de Domenico, conservée dans l'église d'Aigueperse (pp. 155-157 et pl.). Cette œuvre fut exécutée de 1480 à 1490, probablement à Bourbon l'Archambault. Là résidait le prince Gilbert de Bourbon qui avait épousé une princesse italienne. L'intérêt du tableau réside dans son attribution certaine à un artiste italien résidant en France. « Il reste une preuve de la double influence exercée d'Italie en France et de France en Italie, même avant les campagnes de François I ».

L'escalier de la « Maison de François I » à Abbeville, ou plutôt la cage d'escalier, œuvre superbe de menuiserie gothique, a été vendue pour 4000 francs à un antiquaire parisien et expédiée à New-York. C'était le plus beau détail d'une célèbre maison de bois du XVIe siècle. Celle-ci n'a rien à voir avec François I. Lorsque ce prince venait à Abbeville, il descendait le plus souvent à l'hôtel de Jean de Bruges, seigneur de la Gruuthuse, gouverneur de la ville (note par P. Dubois, pp. 157-159 et pl.).

La revue *Musées et Monuments de France*, qui paraît depuis deux ans, sous la direction de M. Paul Vitry, subira certaines modifications : elle sera remplacée par le *Bulletin des Musées de France*. R. M.

BULLETIN MONUMENTAL, année, 1907, n° 3-4.

M. L. Levillain a entrepris de déterminer ce qui reste sous l'abbatiale de Saint-Denis, telle que l'a élevée Suger. On admet généralement, selon Guicherny, que l'église bâtie par Dagobert et remaniée sous Charlemagne a été refaite de fond en comble à partir du XIe siècle, effaçant toute trace carolingienne. Selon M. Levillain, la basilique que Suger fit en grande partie démolir remontait à la fin du VIIIe siècle. Il constate que les arcs de la crypte datent, non du XIe siècle, mais du temps de Suger. C'est par une lecture erronée de l'inscription que porte le pavé en mosaïque dans la crypte, que ce pavé a été attribué au XIe siècle. L'église carolingienne doit avoir subsisté jusqu'au commencement du XIIe siècle. On peut restituer le plan complet de celle-ci ; il comprend un vaste vaisseau, avec nef sur colonnes accostées de collatéraux étroits, un très large transept, un chœur flanqué de deux absidioles profondes, et une ancienne absidiole allongée, celle qu'a découverte Lenoir.

M. René Faye précise le type du clocher limousin : « une tour sur plan carré, s'élevant de un ou de deux étages sur une coupole, adoptant au second ou au troisième étage le plan octogonal, amortie après un ou deux étages octogonaux par une petite flèche en pierre de huit pans. Les étages sont en retraite. Dans chacune de leurs faces s'ouvrent deux fenêtres ou une seule fenêtre divisée par des colonnettes. La transition du plan carré à l'octogone est ménagée par un gâble massif, très aigu qui encadre une fenêtre unique, dont le sommet s'appuie sur une arête d'angle ou sur une face de l'octogone » (Collonges, Userche, St-Junien, St-Léonard, Brantôme). Saint-Léonard est le type le plus complet ; Saint-Martial de Limoges était dans les mêmes données, et Chanbon paraît avoir été construit dans un type identique. Le Puy s'en rapproche,

Vendôme, malgré ses gâbles, s'en écarte. L'invention des architectes limousins est le raccord ingénieux du plan carré au plan octogone.

Selon M. Faye, le clocher périgourdin de Brantôme ne serait pas le prototype ; il n'est pas antérieur à la fin du XIe siècle. Ce prototype est à Collonges, qui paraît le plus ancien et qui est au foyer limousin.

Nous avons enfin à signaler deux notices monographiques : l'une est celle de M. F. Deshouilières sur l'abbatiale romane de Chezal-Benoît (longue nef avec collatéraux, de sept travées, couverte en berceau brisé et terminée par cinq absides orientées, en retraite l'une sur l'autre, deux ouvrant sur le croisillon du transept (XIe au XIIIe siècle) ; type berrichon, avec et après Chateaumeillant. L'autre, par M. Ph. Des Forts, est consacrée à l'église romane de Saint-Denis à Duclair; nous regrettons l'absence d'un plan.

M. H. Stein rectifie ce que l'on connaissait de l'architecte de la cathédrale de Chartres, Jean Auxtabours. L. C.

SOCIÉTÉ D'ARCHÉOLOGIE LORRAINE ET DU MUSÉE HISTORIQUE LORRAIN (*Bulletin*, 1907, n°s 2 et 3).

Note sur deux exemplaires de la *Nancéïde* imprimés sur vélin, par M. A. Collignon. — Les armoiries de l'abbaye de Saint-Benoît-en-Wœvre, par M. E. des Robert. — Notes de M. Paul Denis sur Bouillon, Orval, Avioth et Mouzon.

SOCIÉTÉ DES LETTRES, SCIENCES ET ARTS DE BAR-LE-DUC (*Bulletin mensuel*, 1907, n°s 1 à 4).

Étude de M. P. d'Arbois de Jubainville sur *Villefranche-sur-Meuse*. — Note de M. J. Guillaume au sujet de quelques *oculus* de la région du Barrois. — M. L. Germain de Maidy signale les repositoires eucharistiques de la Meuse. — M. E. des Robert énumère les sceaux du couvent et de quelques abbés de Saint-Pierremont.

Tours. — Le cloître et l'escalier de la Psalette.

Chronique. SOMMAIRE: L'ART FRANÇAIS AU MOYEN AGE. — TAPISSERIES DES GOBELINS. — MONUMENTS ANCIENS : Bruges, Metz, Anvers, Bruxelles, Spoleto, Rome. — ŒUVRES NOUVELLES : Manchester, Neuchâtel. — FOUILLES ET DÉCOUVERTES : Rome, Malines. — VARIA. — NÉCROLOGIE : Rouillard et Villé.

L'Art français au moyen âge.

DANS la *Revue septentrionale*, M. Gondy de Seinprey résume la conférence que notre collaborateur M. C. Enlart a faite à l'Institut catholique de Lille sur *Les influences étrangères dans l'art français du moyen âge :*

« Il a fait comprendre que l'art français du moyen âge est le plus original des arts, mais que la chrétienté n'en était pas la limite « et qu'il y a toujours eu dans les arts comme dans le commerce des échanges internationaux ». Il montra ces échanges en indiquant qu'ils ne s'étaient pas bornés à la période gothique s'expansant au dehors, mais qu'aussi certains modèles lui sont venus de l'étranger.

« Il y eut d'abord l'influence des modèles antiques à l'époque romane dans l'art provençal (porche de Saint-Gilles), à l'époque gothique dans les sculptures des XIIIe et XIVe siècles, à Paris, Rouen, Reims, Auxerre.

« Ensuite les influences orientales : l'Empire d'Orient, depuis que les invasions barbares avaient désolé l'Occident, était seul en mesure de fournir des renseignements et des modèles. L'art carolingien s'inspira de ceux-ci. La chapelle palatine d'Aix fut imitée d'un édifice byzantin du VIe siècle, Saint-Vital de Ravenne. A l'époque romane, les églises à coupoles du Périgord imitent encore des modèles orientaux. » Saint-Front de Périgueux (1120) ressemble aux églises de Saint-Lazare, de Saint-Barnabé et de Péristerona, en Chypre.

« Dans le centre, des imitations d'art persan et arabe dans l'émaillerie de Limoges ; des inscriptions coufiques reproduites à la voûte de Chilhac (Loire), à Saint-Martin (Hérault) ; elles s'accompagnent de légendes de saints espagnols au cloître de Moissac, qui a par conséquent reçu ses modèles de l'Espagne. Les chapiteaux arabes à Saint-Martin-de-Brive prouvent encore l'influence des pays limitrophes.

« Les influences italiennes sont aussi nombreuses. Au XIe siècle, Lefranc, abbé du Bec, puis primat d'Angleterre, et Guillaume, abbé de Saint-Bénigne de Dijon, étaient lombards et protecteurs des arts ; le second amena à Dijon une colonie de moines artistes et savants. Ils rebâtirent Saint-Bénigne en 995.

« Au XIIe siècle : les maçons de Côme (maestri comacini) qui voyagèrent en Languedoc et en Catalogne laissent des preuves de leur passage par le porche de Saint-Gilles qui a des lions lombards. La tour Fenestrelle, clocher rond d'Uzès, est lombarde ainsi que beaucoup d'autres clochers du midi de la France.

« Au XIIIe siècle, le tombeau d'un évêque de Limoges, la façade de l'église de Beaulieu en Limousin, et le grand portail d'Auxerre ont des détails italiens.

Au XIVe et au XVe siècle, de nombreux monnayeurs et miniaturistes italiens viennent en France. Jean de Berry fait venir de Sienne, à la fin du XIVe siècle, des artisans faisant la mosaïque de bois. Au palais d'Avignon comme ailleurs, des peintres siennois collaborent avec des maîtres d'œuvres français. »

Il nous montre également l'influence venue d'Allemagne : « l'école germanique eut, au XIe siècle, une influence dans la vallée du Rhône et dans le nord de la France.

« Au XIIIe siècle, des Allemands ont collaboré à l'érection de nos cathédrales : à Noyon, Soissons, Valenciennes, Cambrai, plan tréflé germanique. A Notre-Dame de Paris, le déambulatoire sans chapelle, plan de Sainte-Marie du Capitole de Cologne. La galerie qui relie les tours imite en l'allégeant une disposition romane germanique. Les tours à quatre pignons des églises de Reims et de la Champagne imitent aussi celles du roman germanique.

M. Enlart prouve ensuite que le flamboyant est « d'importation anglaise ». Au cours de la guerre de Cent ans, dit-il, naît le style flamboyant. Ses premiers exemples, à la fin du XIVe siècle, sont Auxerre, Rouen, Amiens ; or, ses principaux caractères sont tous usités un siècle ou un siècle et demi plus tôt en Angleterre qu'en France. Voûtes à nervures supplémentaires, dites *liernes* et *tiercerons*, existent dès 1230 à Lincoln, Ely, etc... Il en est de même de l'accolade qui paraît en 1291 et 1304, des fenestrages à formes flamboyantes dites *soufflets* et *mouchettes* à Merton College d'Oxford, en 1310 ; du type de chapiteau en forme de frise employé en Angleterre dès la fin du XIIIe siècle, etc. « Comparons une chapelle d'Ely du commencement du XIVe siècle et une chapelle de Sainte-Marie de Beverley achevée avant 1340 avec des monu-

ments français, nous y trouvons tous les caractères qui chez nous ne seront réunis que vers 1400. »

En résumé : « Au moyen âge comme à toute autre époque, nos artistes se sont tenus au courant de ce qu'avaient fait leurs prédécesseurs et de ce que les étrangers faisaient de mieux, et les artistes français ne furent pas les seuls à franchir parfois leurs frontières. Mais ce qui doit redoubler notre admiration pour les maîtres français du moyen âge, c'est qu'ils surent merveilleusement assimiler les éléments étrangers qu'ils empruntèrent et restèrent originaux et homogènes, quoique renseignés. C'est peut-être plus difficile que d'inventer et c'est un des meilleurs renseignements que nous puissions puiser à leur école. »

Tapisseries des Gobelins.

LA dernière réunion de la *Société de l'histoire de l'Art français*, un des membres présents signala un fait dont il avait été témoin, lors de la fête de nuit qui suivit le dernier Salon de l'Automobile.

Une des tapisseries de la tenture de *Don Quichotte* à fond rose, exposée dans le Grand-Palais pour la circonstance, reçut pendant toute la nuit la pluie qui tombait à torrents. A la suite de cette communication, les membres de la Société, réunis au nombre de plus de cinquante, ont émis le vœu que les tapisseries de l'État ne servent pas à la décoration des fêtes publiques où elles courent de grands dangers et soient entourées de toutes les précautions que méritent les chefs-d'œuvre de l'Art. C'est un vœu, qu'on ne saurait trop appuyer, ni trop recommander à l'attention du sous-secrétaire des beaux-arts. On a signalé maintes fois l'abus qui se fait des tapisseries du garde-meuble. En toutes circonstances, à l'occasion d'un salon de peinture, d'une exposition d'automobiles, de carrosserie ou de denrées coloniales, on sort et on expose des pièces d'une énorme valeur et d'une insigne rareté. Le sous-secrétariat des beaux-arts nous donna, l'an dernier, l'assurance qu'un tri avait été fait parmi les Gobelins du garde-meuble et qu'on ne prêtait plus que des tentures courantes. On voit, par l'exemple ci-dessus, que les œuvres les plus précieuses — comme cette suite rose de *Don Quichotte* — continuent d'être exposées à des périls qui n'ont rien d'imaginaire. M. Dujardin-Beaumetz voudra, nous l'espérons, renouveler ses instructions dans des termes plus formels.

***

Sir Francis Bertie, ambassadeur d'Angleterre, avait confié à notre manufacture des Gobelins, pour qu'elle les restaurât, cinq admirables tapisseries anciennes destinées à la décoration des grands salons du rez-de-chausée de l'ancien hôtel Borghèse qu'occupe actuellement l'ambassade anglaise. Ces tapisseries, en panneaux de sept mètres, sont « *La Pêche, la Ferme, les Fumeurs, la Marchande de légumes et la Marchande de poissons* » d'après des cartons des vieux maîtres flamands. Leur restauration était d'un travail extrêmement délicat : mais les artistes des Gobelins l'ont exécutée avec un tel soin qu'il est maintenant impossible de distinguer les parties anciennes de celles qui ont été retouchées (1).

Monuments anciens.

Bruges. — On mettra prochainement en adjudication les travaux de parachèvement du palais Gruuthuuse d'après le projet de M. De la Censerie approuvé par la *Commission royale des monuments.*

Ce projet comporte l'élargissement de la rue de Gruuthuuse, et la restitution des bâtiments primitifs, tant à front de rue, avec la « Loove » ou galerie intérieure, que du côté du cimetière Notre-Dame, avec les deux tours d'angle de 1300.

De vastes salles de collections et d'expositions seront aménagées dans les nouvelles bâtisses, et le palais, ainsi complété et parachevé, sera relié à l'hôpital Saint-Jean et au sanctuaire des Memlinc par une ruelle couverte qui passera sous l'ambulatoire et la tribune de Gruuthuuse derrière le chœur de Notre-Dame pour aboutir au nouveau musée que l'on tarde tant à construire.

La partie la plus ancienne de ce palais est l'aile orientale, donnant sur la Reie et dont la façade principale porte les armes de Gruuthuuse et de Mortagne, Jean d'Aa, sire de Gruuthuuse, dit de Bruges. Les notions sur l'ancienne architecture brugeoise permettent de croire que l'achèvement de cette première construction remonte à 1420.

En 1465, l'ancienne résidence de Gruuthuuse fut détruite par un incendie et remplacée par ce superbe morceau d'architecture qu'est l'aile sud. C'est également alors que fut construit le petit bâtiment annexe au sud de la façade principale donnant sur la Reie. En 1472, Louis de Gruuthuuse reçut l'autorisation de parachever la tribune de l'ambulatoire derrière le chœur de l'église Notre-Dame.

Les années suivantes virent compléter les constructions. Ainsi la cour d'honneur fut délimitée à l'est par un bâtiment dominant le pont (aujourd'hui les salons de l'Hôtel Arents), et

1. Extrait du *Journal des Débats*, janvier 1908.

dont le mur est percé de la jolie fenêtre qu'orne la devise des Gruuthuuse : « Plus est en vous. »

Vers 1480, on édifia du côté de la rue nouvelle qui sépare le pont de l'église Notre-Dame un autre bâtiment, intérieurement pourvu d'une galerie couverte et comprenant des écuries surmontées de logements pour la valetaille. Du côté du cimetière Notre-Dame, c'est-à-dire à l'ouest, la cour d'honneur était délimitée par une construction et un mur qui rejoignait le corps d'habitation situé au sud.

Ce qui existe encore actuellement est la plus belle partie de ce Gruuthuuse du XVe siècle (1).

* * *

Metz. — Le conseil municipal a décidé de ne pas classer la vieille église Saint-Maximin. Celle-ci semble donc menacée d'être livrée à bref délai aux pioches des démolisseurs. Une nouvelle église sera édifiée, dit-on, sur l'emplacement de l'ancienne. On jettera bas l'abside du XIe siècle, la chapelle de Gournay et la voûte sous laquelle Bossuet a prononcé sa première oraison funèbre. Plaisir curieux de démolir tout ce que Metz compte de beaux et gracieux monuments pour les remplacer par les postiches néo-romans étrusques ou barbaresques conformes au pédantisme allemand. On s'étonne de voir les édiles de Metz abandonner avec une telle désinvolture les édifices confiés à leur garde.

* * *

Anvers. — La *Société des Sites et monuments* a organisé le 15 février une sorte de meeting où l'on a discuté la question du dégagement de la cathédrale, sous la présidence de M. le comte de Pret-Roose de Calesberg.

M. le chevalier Goethals a préconisé le dégagement mitigé de la cathédrale pour la débarrasser des affreuses bicoques qui déparent aujourd'hui ses abords immédiats, mettre en relief sa belle architecture, et élargir les rues environnantes. Il ne faudrait pas porter la pioche sur les maisons du Nord, mais seulement démolir celles qui touchent directement la cathédrale.

M. Gheysens a esquissé les travaux du *Comité des Trente* et de sa commission qui fut d'avis d'acquérir et d'abattre les maisons parasitaires de la cathédrale, quittte à s'entendre ensuite sur ce qu'on allait édifier à leur place. La dépense de ce chef se serait élevée à 2 millions et la reconstruction aurait coûté 1 million en plus ; ci : trois millions.

M. Ch. Bernard réclama le maintien de la cathédrale dans son état actuel ; son avis est basé sur des raisons d'ordre sentimental. D'après lui, la cathédrale a été conçue pour émerger du milieu des toits : l'architecture verticale ne doit pas être dégagée. Le vaisseau n'est que le soubassement de la flèche merveilleuse ; l'abside tient son charme de son cadre actuel, le jardin de la cure.

Me Dumercy a encore renchéri sur cette thèse ; se souvenant du barreau, il a signalé trois manières d'altérer le vérité : la première c'est de mentir, la seconde c'est de plaider, la troisième c'est de dégager !

En somme, on a fait de l'eau claire.

A la suite de cette séance, une appréciation judicieuse de la question a été émise dans la *Métropole* par un anonyme, qui signe O. L. V., et qui est une personnalité distinguée et entendue. Après avoir établi que les nécessités de la voirie rendent inéluctable un certain dégagement du chevet, il s'exprime comme suit :

« Nous sommes complètement d'accord avec un des orateurs qui a pris la parole dans la réunion de la « Société des Sites » quand il soutient, que les édifices ogivaux ne sont pas destinés à être isolés, étant conçus en un style d'architecture s'affirmant surtout par la prédominance des lignes verticales. Nous apprécions toute l'intense beauté du spectacle des antiques monuments surgissant inopinément au détour de quelque rue pittoresque et complétant de leur masse élégante un ensemble artistique parfait, dont les éléments sont empruntés, non seulement à la perfection architectonique des monumeuts eux-mêmes, mais encore aux justes proportions du cadre qui les entoure et les complète.

Il est évident que telles durent aussi être les préoccupations des architectes qui présidèrent à l'édification de l'église Notre-Dame d'Anvers. Les Appelmans, les De Waghemaker étaient incontestablement de trop grands artistes pour ne pas tenir compte de la situation topographique de l'église dont ils dirigeaient la construction.

Or, ne l'oublions pas, quand pour remplacer la primitive église romane, au milieu du XVe siècle, furent jetés les fondements du nouveau temple ogival, les rues qui aujourd'hui sillonnent ce quartier, n'existaient pas. Le chapitre avait reçu en 1220 du duc de Brabant, Henri I, tous les terrains s'étendant entre les deux fossés voisins, et c'est au centre d'un grand espace vide que s'élevèrent les constructions nouvelles. Quand l'église fut achevée, elle fut entourée de toutes parts d'un cimetière. Les maisonnettes qui au XVe siècle furent incrustées contre ses flancs, s'abritant entre les contreforts, ne rompaient en rien cette disposition. Si aujourd'hui elles existaient encore en leurs proportions réduites, avec leurs auvents, leurs si pittoresques enseignes, nous serions les premiers à préconiser leur conservation ; elles ne pourraient pas grandement nuire à la pureté des lignes architectoniques de l'église.

Mais depuis lors, la situation s'est complètement modifiée. Au XVIe siècle, sur l'emplacement du cimetière, des rangées de maisons ont été édifiées, non plus adhérentes à l'église, mais à une certaine distance, cachant complètement la vue du chœur et de toutes les parties basses des

1. D'après la *Chronique des Travaux publics.*

bâtiments. A ces maisons ont succédé, après de multiples modifications, les banales constructions qui actuellement font au chœur de l'église un cadre si peu en rapport avec son caractère architectonique.

Si donc on devait aujourd'hui recourir à un dégagement quelconque, on arriverait à reconstituer un état de choses ancien, qui autrefois, a existé, et qui, nous osons l'affirmer, a été voulu par les premiers constructeurs de l'église.

Maintenant, dans quelles proportions ce dégagement inévitable doit-il être effectué? Nous persistons à croire qu'il faut y procéder en évitant soigneusement de créer autour de l'église un vide, un isolement qui lui serait fatal.

D'autre part, il y a lieu de tenir compte de l'esthétique de la place Verte, esthétique si l'on veut assez banale, mais que l'usage a consacrée, et qu'il serait dangereux de modifier.

Que l'on reconstitue entre l'entrée méridionale de l'église et la cure une rangée de bâtiments qui pourront servir à loger les divers services dépendant de l'église. Ces bâtiments pourront être conçus de façon à conserver le caractère de la place et à ne pas faire du tort au temple, dont ils constitueront des annexes.

La cure elle-même, pourrait être reconstruite, et un jardinet pourrait être créé derrière l'abside et lui servir de cadre discret.

La butte factice, et de création relativement moderne, qui aujourd'hui constitue le jardin de la maison du doyen, devra disparaître, et nous sommes persuadés que le chœur, débarrassé du rempart qui, actuellement, l'enserre si malencontreusement, apparaîtra dans un décor non moins admirable, quand les lignes de son architecture, libres des entraves qui les coupent et les déparent, pourront librement se développer dans l'harmonieuse proportion de leurs limites primitivement fixées par les édificateurs qui les conçurent.

Dans un second article, le correspondant de la *Métropole* revient à cette importante question. Il rappelle fort à propos ce qui s'est passé, il y a peu de temps, à Tournai. Cette situation offre de telles analogies avec celle qui existe à Anvers, que son examen ne peut qu'inspirer d'utiles enseignements.

« A Tournai, comme à Anvers, il y a cinq ans, la question fut débattue avec ardeur, presqu'avec passion. Il se forma divers partis; il y eut les dégagistes, les non-dégagistes et les opportunistes. Car là, comme ici, le problème se posait pour ainsi dire dans des conditions identiques. A une époque relativement moderne, la magnifique cathédrale qui s'élevait au milieu d'un cimetière, avait été entourée de maisons qui dérobaient la vue d'une grande partie des bâtiments et notamment du chœur. Les uns s'opposèrent à ce que l'on touchât à cette gangue de pierre qui enserrait l'église; d'autres préconisèrent la démolition de ces constructions parasites et l'appropriation, aux abords du temple, d'une série de places ou larges voies de communication; les derniers enfin, tout en admettant la disparition des maisons adjacentes à l'église, s'opposèrent à l'élargissement des rues voisines, et ne voulurent admettre que le dégagement strictement nécessaire.

C'est à l'occasion de cette divergences de vues que fut publié, par M. l'architecte Cloquet, un travail consacré au « dégagement des anciens édifices ». Beaucoup d'idées émises dans cet opuscule peuvent parfaitement s'appliquer à la situation actuellement existante à Anvers, et c'est à ce titre que nous en citerons quelques-unes.

M. Cloquet combat énergiquement les dégagements trop radicaux. « Depuis quelque vingt ans, écrit-il, les questions archéologiques, jadis l'apanage d'une élite, sont devenues familières au public et un peu l'affaire de tout le monde; parfois l'on voit la foule s'y passionner. Or, celle-ci n'a que des raisonnements sommaires, des idées simplistes et pousse aux solutions radicales, dépassant souvent le but et la mesure; de telle manière que l'on pourra désormais redouter son zèle plus qu'on n'a jadis déploré son indifférence. C'est ainsi que l'on a vu accueillir avec enthousiasme des projets d'embellissement de ville fort risqués, quoique bien intentionnés au point de vue de l'esthétique et de la conservation des monuments anciens. L'idée de dégager ceux-ci d'annexes parasites et de voisinages odieux, a mené les autorités, encouragées par la presse, à dégager radicalement les édifices, à élargir l'espace environnant, à les isoler, et nous voilà sur le chemin d'un déplorable excès, qui consiste à créer le désert autour d'eux, et à les laisser seuls au milieu d'un vaste terre-plein, comme les statues au centre des places publiques. »

Il y a toutefois de réels inconvénients à différents points de vue à trop rapprocher la voie publique des bâtiments d'une église. Tel est aussi l'avis de M. Cloquet, quand il décrit la situation de certains monuments religieux, autour desquels on a, bien à tort, créé un vide absolu : « Le pavé banal a remplacé les tertres gazonnés qu'ombrageaient les arbres funéraires; le pavé des chaussées a caché la trace des sentiers jadis frayés par les fidèles recueillis; le roulage bruyant des rues fait vibrer les murs du temple, jadis abrité par une respectueuse enceinte contre les bruits de la ville. »

Cette enceinte protectrice peut être obtenue facilement en édifiant des annexes appropriés aux besoins du culte. C'est également l'avis d'un autre archéologue fort connu, Augé de Lassus, quand il écrit : « L'église du moyen-âge, la cathédrale surtout, est un centre; mais elle n'est pas surtout jalousement, étroitement limitée. Enfantée aux enthousiasmes d'une foi ardente, elle enfante à son tour; elle se plaît à la multiplicité grandissante des chapelles et des sanctuaires particuliers, elle a ses dépendances, sacristie et salle capitulaire; elle a ses cloîtres et les mystérieuses perspectives des galeries bordées de tombes : elle a les bâtiments massifs et sombres de quelque palais épiscopal. »

C'est en vertu de ces prescriptions, que déjà ils observaient fidèlement, que les constructeurs du moyen-âge, s'ils ménageaient aux abords des églises quelque place ouverte, avaient toujours soin d'adosser les bâtiments ou de les encadrer par un ou plusieurs côtés. C'était déjà le dégagement sans isolement.

La campagne menée à Tournai eut promptement, par suite de l'entente des pouvoirs intéressés et de la générosité de certains particuliers, un résultat décisif. Les maisons, qui directement enserraient l'église, furent démolies; mais on eut soin de conserver celles qui constituaient le côté externe des rues entourant la cathédrale. Aujourd'hui, le merveilleux chœur est dégagé; les parties jusqu'ici cachées de l'église, ont revu le jour, et le cadre élargi a rendu à l'édifice sacré l'aspect qu'il devait avoir aux premiers jours de son édification. Les partisans des divers systèmes de dégagement ont désarmé et se sont inclinés devant les résultats acquis. A Anvers, pareille solution pourrait évidemment être provoquée, car la situation offre avec celle de Tournai des analogies frappantes. Il ne s'agit pas de créer autour de l'église Notre-Dame une série de places, formant un vide continu et néfaste;

il ne pourrait être question que de rétablir un état de choses ayant existé autrefois, une situation prévue et voulue par les édificateurs du temple; les annexes de l'église reconstituées, abriteraient celle-ci contre les bruits indiscrets du dehors; des voies de communication, élargies suivant les inévitables nécessités de la circulation actuelle, ne s'étendraient pas au-delà des limites anciennes du cimetière d'autrefois, et les maisons bordant le côté extérieur des rues circonvoisines, constitueraient un cadre identique à celui qui existait avant que des constructions parasites ne fussent venues s'implanter sur des terrains autrefois découverts. »

***

Bruxelles. — Dans une étude fouillée et pertinente, M. E. Gevaert aborde dans le *Bulletin des Métiers d'Art*, la grave question, toujours pendante, des embarras de circulation et de la laideur d'alignement qui caractérisent les entours de l'église St-Nicolas. Cette église, une des plus vieilles et des plus centrales de la cité, renferme la sépulture des anciens échevins ; elle est liée à l'histoire de la cité. Elle était flanquée jadis du beffroi communal (qui n'était pas la belle flèche de Saint-Michel). Elle abrite la toute vénérée Notre-Dame de la Paix, considérée toujours comme l'égide de la ville. Nous nous souvenons encore d'avoir vu, sur une peinture du Broodhuis sur la Grand'place, cette inscription en lettres colossales : *A peste, fame ac bello, libera nos Maria pacis.* C'était en 1870, et cette invocation se déroulait au-dessus de l'étage où étaient logés les blessés de la guerre franco-prussienne !

Au point de vue architectural cette église est plus intéressante qu'on ne le pense.

On est disposé à la considérer comme un fâcheux obstacle à l'intense circulation qui se presse entre la Bourse et la Grand'place. C'est une erreur ; au point de vue de la voirie, si elle n'existait pas, il faudrait l'inventer. Sans elle ce confluent des rues voisines engorgées engendrerait un carrefour d'écrasés. C'est ce que M. Gevaert met en lumière. En outre, il propose en habile transformateur l'alignement du quartier, combiné avec la restauration de l'église ; il présente un projet dressé par M. Dankelman de restauration comportant le maintien du double chœur, la reconstruction des nefs, et l'érection d'une nouvelle tour, rappelant l'ancien beffroi.

***

Spoleto. — La cathédrale de Spoleto, l'un des plus beaux monuments de l'architecture du moyen âge, menace de s'effondrer. Les eaux d'un torrent, qui coule à quelques mètres du monument, ayant pénétré dans le sous-sol, le niveau du sol de la cathédrale a baissé sur plusieurs points.

Une commission, nommée par le directeur des beaux-arts, s'est rendue à Spoleto pour rechercher les mesures nécessaires pour conjurer le péril.

***

Rome. — Dans une circulaire adressée par le cardinal Merry del Val aux chefs des diocèses d'Italie, le secrétaire d'État du Saint-Siège exprime ce désir du Pape : que des instructions soient données aux clergés pour la conservation des monuments et des richesses artistiques des églises.

En voici les principales dispositions :

1° Dans chaque diocèse, l'Ordinaire instituera un commissariat diocésain des documents et monuments confiés au clergé. Le but de ce commissariat est d'assurer et d'améliorer la conservation des documents, monuments et objets d'art.

2° Le commissariat commencera par dresser un catalogue exact pour chaque entité ecclésiastique : chapitre, paroisse, etc., et pour chaque lieu public du culte. Ce catalogue sera fait en deux exemplaires, dont l'un sera conservé dans les archives locales, et l'autre au siège du commissariat diocésain, à la curie épiscopale.

3° Tout changement devra être signifié d'avance au commissariat, qui fera, s'il le juge bon, des observations dont on tiendra compte.

4° Le commissariat contrôlera la garde des archives et monuments. S'il apprend quelque manquement, il avertira le responsable, et s'il y a lieu recourra à l'Ordinaire. Les évêques ne manqueront pas, dans leurs visites pastorales, de porter leur attention sur ce qui fait l'objet de la présente circulaire, et de signaler au commissariat les dispositions qu'ils prendraient au cours de ses visites.

5° Le commissariat comprendra au moins un commissaire pour les documents, et un autre pour les monuments. L'Ordinaire pourra très bien leur adjoindre une commission de laïques et ecclésiastiques compétents.

6° Le commissariat recommandera les manuels et règles pratiques.

De plus « étant donné les tentatives fréquentes et souvent malhonnêtes d'achats, d'échanges, etc., de la part de trafiquants, l'Ordinaire appliquera rigoureusement les règles canoniques contre les aliénations, permutations, etc. »

Dans les villes de Gênes, Ascoli, Assise, les évêques font donner des conférences sur les règles pratiques à suivre pour la conservation des monuments. Les inventaires ont été commencés.

La Typographie vaticane a publié un petit opuscule pour aider le clergé à bien garder les documents et monuments.

Après avoir exposé comment il faut, dès le séminaire, préparer le clergé à cette mission, il donne dans une seconde partie, en un tableau schématique, le détail des travaux à faire pour en assurer la parfaite exécution.

Œuvres nouvelles.

Manchester. — Les catholiques anglais ont inauguré, le 5 décembre une église encore inachevée, mais d'une imposante architecture romane, qui porte le nom de « Basilique votive de la Réparation. »

L'érection de ce nouveau sanctuaire est l'œuvre des Prémontrés, spécialement encouragés par Pie X. Le terrain où s'élève la basilique, dans l'un des quartiers les plus populaires de Manchester, fut béni en 1899 par l'abbé Heylen, devenu depuis évêque de Namur. La première pierre fut posée par l'évêque de Liverpool, Mgr. Casartelli.

L'école industrielle de Manchester a fourni à la nouvelle basilique une partie de sa décoration.

***

Neuchâtel. — Nous avons naguère exprimé en toute franchise notre avis sur la curieuse église de St-Jean à Montmartre, élevée en beton armé par l'éminent architecte Baudot (œuvre de haut intérêt par sa puissante originalité et son ingénieuse technique), en faisant des réserves au sujet de l'allure de l'édifice qui brise avec les traditions ecclésiastiques.

On vient d'ériger à Neuchâtel une nouvelle église en pierre artificielle imitant le grès rouge des Vosges et en beton armé ; un collaborateur a la bonté de nous la faire connaître par une brochure qu'il nous communique. Cette église est plus fidèle aux formes consacrées ; c'est une petite cathédrale gothique. L'organisme complexe de la construction médiévale y est reproduit en matériaux moulés et en structure monolithe. Nous préférons encore l'œuvre de M. de Baudot.

Fouilles et découvertes.

Rome. — Le 31 décembre a eu lieu l'inauguration solennelle de l'*Aula* centrale construite au cimetière apostolique de Priscille.

M. Marrucchi fit, après la messe, une conférence où il montra l'importance de la catacombe de Priscille, qui renferme tant de remarquables tombeaux de Papes et de martyrs, et de si précieuses épigraphes.

A l'occasion de la solennité, les deux salles de la basilique cimitériale avaient reçu une élégante décoration. Dans le presbyterium l'on avait établi, d'après les plans du baron Kanzler et de M. Bevignani, une restitution de l'antique *trabes* basilicale avec des imitations des lampes liturgiques, telles qu'on les trouve dans les peintures des XIe et XIIe siècles.

Les dernières fouilles faites dans la catacombe de Priscille, en 1906 et 1907, ont amené plusieurs découvertes importantes, telles que l'identification de la tombe de S. Crescention, celle de la grande chapelle de la famille des Acilii Glabriones.

La catacombe remonte probablement à la fin du Ier siècle de l'ère chrétienne, et le nom de *Petras* (Pierre) qu'on y lit plusieurs fois semble indiquer qu'on y vénérait spécialement le souvenir de la première prédication du grand Apôtre et du bâptême administré par lui. Aux fouilles des derniers temps se rapporte encore le déblaiement de la basilique de St-Sylvestre à la surface du sol et de l'escalier par lequel descendaient les anciens pèlerins.

Ces travaux ont confirmé que l'on se trouverait en présence du célèbre cimetière *ad Nymphas beati Petri*, ou cimetière ostrien, où, d'après la tradition antique, S. Pierre a baptisé. Il faut en conséquence renoncer à reconnaître pour ce cimetière, comme on l'a fait depuis 1876, la catacombe de la voie Nomentane.

Au total les archéologues estiment qu'ils ont définitivement fixé en ces derniers temps le lieu célèbre qui est appelé dans le papyrus de Monza au VIe siècle, « le siége primitif de S. Pierre » *sedes ubi primum sedit S. Petrus.* Une dernière découverte importante est l'identification de la tombe des SS. Félix et Philippe dont il est question plus haut.

***

Malines. — On a mis à jour encadré dans le mur extérieur du chœur de l'église Sainte-Catherine un fort intéressant monument en pierre blanche.

Dans un cadre rectangulaire, formé de rinceaux et de figures diverses, se voit un haut-relief de bonne exécution, représentant une adoration des anges. Trois de ceux-ci sont prosternés devant la crèche, aux côtés de laquelle se tiennent la Vierge et S. Joseph.

Dans la partie inférieure, en un cartouche de style renaissance, se lit la traduction d'un verset du psaume 96 : *Aenbidt hem allen zijn engelen.* Dans la partie supérieure, en guise de couronnement, est sculpté un blason écartelé qui n'a pas encore été identifié, mais dont les meubles pourraient faire supposer qu'il appartient à un membre des familles Kerremans ou Oudaert.

Enfin, plus bas, se lit la devise : *Te vero vigila,* avec la date 1623 ; puis, sur le cadre, peut se déchiffrer la lettre F.

Varia.

L'art chrétien de la Renaissance. — On sait qu'à Tournai fleurit une école de chant liturgique, une maîtrise selon l'ancienne tradition, à côté d'une école d'arts et métiers, enseignés selon les principes du moyen âge. Au mois de février avait lieu la cérémonie solennelle de la distribution des prix aux élèves des deux sections. M. le Chanoine Lalieu, y a prononcé un discours d'une grande élévation sur ce qu'il appelle la *Théologie* ou la *Christologie de l'art.* Nous ne l'analyserons pas, parce que la beauté de la forme y est trop intimement liée au développement des idées, et ce serait trahir un si bel orateur. Mais celui-ci a reproduit une page de Montalembert, que nous croyons devoir transcrire ici pour le plaisir de nos lecteurs.

« Bornons-nous à la simple paroisse moderne et décorée dans le dernier goût, et voyons quelles sont les traces de l'Art chrétien que nous y trouverons. Arrêtons-nous un instant devant la façade : vous y verrez quelques colonnes, serrées les unes contre les autres, comme à Notre-Dame de Lorette, ou bien une série de frontons, superposés et flanqués de deux excroissances allongées en pierre, qui ont la forme d'un radis où d'un sorbet dans son verre, comme à Saint-Thomas d'Aquin : vous saurez que ce sont des trépieds, où est censée brûler la flamme de l'encens.

« Vous vous demandez ce que peut être un édifice, qui s'annonce ainsi, si c'est un théâtre ou un observatoire, ou une halle, ou un bureau d'octroi. On vous explique que c'est un temple. A coup sûr, pensez-vous, c'est le temple de quelque culte, qui a remplacé le Christianisme. On vous nomme un Saint, dont le nom figure dans le calendrier chrétien ; et vous finissez par découvrir une croix, plantée quelque part, avec autant de bonne grâce, que le drapeau tricolore, sur les tours de Notre-Dame.

C'est donc vraiment une église ! Vous entrez. Est-ce bien vrai ? Oui, il faut le croire, car voilà un autel, des confessionnaux, une chaire, des crucifix...

Approchons : examinons ces sculptures, ces tableaux surtout, que l'on y expose à la vénération des fidèles. Quoi ! c'est le Fils de Dieu, mourant sur la croix, que cette étude d'anatomie où vous pouvez compter tous les muscles, toutes les côtes, mais où vous ne trouverez pas la trace la plus légère d'une souffrance divine ?

« Quoi ! cet être tout matériel, tout humain, tout courbé sous le poids des basses conceptions du peintre et entouré de figures aussi ignobles que la sienne, ce serait là le Fils de Dieu, avec les douze pêcheurs qui lui ont conquis le monde ? Quoi ? ce médecin juif, qui semble demander le salaire de ses visites, c'est Jésus, ressuscitant la fille de Jaïre ? Cet homme qui prêche d'un air goguenard à un auditoire de gamins de Paris, c'est le Précurseur martyr annonçant la venue du Sauveur ?

« Ces demoiselles prétentieuses, dont le front n'a jamais reflété que des vanités frivoles ou des passions impures, ce sont là nos vierges martyres, nos Catherine, nos Cécile, nos Agnès, nos Philomène ?...

« Quoi ! enfin cette matrone païenne, ce serait là, pour comble de profanation, la très-sainte Vierge, la Mère du divin amour et de la céleste pureté, l'emblème adorable, qui suffit, à lui seul, pour creuser un abîme infranchissable, entre le christianisme et toutes les religions du monde, l'idéal qui évoque sans cesse l'Artiste, vraiment chrétien, à une hauteur où nul autre ne saurait le suivre ? Quoi ! vraiment c'est là la Vierge Marie ! Mais, dites-moi, je vous en supplie, quels sont donc les profanes qui ont envahi tous nos sanctuaires et qui, consommant le sacrilège, sous la forme de la dérision et du ridicule, pour mieux flétrir la vieille religion de la France, ont intronisé le matériel, le grotesque et l'impur sur les autels de l'Esprit-Saint, des Martyrs et de la très Sainte-Vierge ? »

***

L'exposition d'art chrétien qui a été annoncée comme devant se tenir à Dusseldorf dans le couvant de l'année 1908 est remise à l'année prochaine. Par suite du mauvais temps les organisateurs se voient dans l'impossibilité d'achever les installations à temps voulu.

Nécrologie.

Marcel Rouillard.

Les *Notes d'art* donnent une notice sur la carrière trop courte du peintre verrier Rouillard, né à Quimper le 2 mai 1859, mort en 1907, ancien et brillant élève et plus tard professeur de l'*École d'Art décoratif*, grand prix de Rome en 1880.

Il exécuta pour la *Commission des Monuments historiques* des relevés importants comme ceux des peintures de l'abbaye d'Abondance (Haute-Savoye) de Pontigné, Saint-Sauveur au Petit Andely, la chapelle St-Antoine ou Jacobin de Toulouse, de Sainte-Cécile d'Albi, de l'église de Wissous. Il décora maintes églises, et exécuta des vitraux d'un caractère remarquable. Il faut citer ses importantes reconstitutions de la cathédrale de Chartres, des restaurations à Caen et de grandes verrières nouvelles pour St-Pierre et St-Sauveur.

***

R. Villé.

En septembre dernier s'est éteint à Bourg-le-Brène un artiste distingué, M. R. Villé, professeur de dessin au Petit Séminaire de N.-D. des Champs, qui s'est voué toute sa vie à la peinture des sujets non seulement religieux, mais, peut-on dire, d'édification religieuse. Le P. Ubald d'Alençon lui a consacré une bonne notice nécrologique.

Imprimé par Desclée, De Brouwer et Cie, LILLE-PARIS-BRUGES-BRUXELLES-ROME